



UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

## **Genealogías de lo siniestro como categoría estética**

Tania Alba Ríos



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

Tania Alba Ríos

# GENEALOGÍAS DE LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA



**TESIS DOCTORAL**

**Dirección: Dr. Pere Salabert Solé**

Universitat de Barcelona  
Departament d'Història de l'Art



UNIVERSITAT DE BARCELONA









Tania Alba Ríos

# **GENEALOGÍAS DE LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA**

TESIS DOCTORAL

Director y tutor: Dr. Pere Salabert Solé

Programa de doctorado: Història i Teoria de les Arts

Departament d'Història de l'Art  
Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona



Barcelona, 2015



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
RESUMEN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
A. Objetivos de la investigación.....	13
B. Actualidad de la materia y profusión de estudios.....	14
C. Estructura.....	16
D. Metodología y enfoque.....	18
1. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SUS LÍMITES.....	23
1.1 Introducción.....	23
1.2 Percepción, sensación y experiencia.....	24
1.2.1 La percepción intencional.....	26
1.2.2 La percepción estética.....	29
1.3 Relación entre experiencia estética, cognición y ética.....	34
1.3.1 Introducción.....	34
1.3.2 Kant: la estética como puente entre realidades y fenómenos.....	34
1.3.3 Relación terminológica en las tres <i>Críticas</i> de Kant.....	39
1.3.4. El giro ideológico y moral de Friedrich Schiller.....	44
1.3.5 Victor Basch: la estética de la conciliación.....	48
1.3.5.1 La progresión del sentimiento baschiano ante los límites entre las facultades kantianas.....	49
1.3.5.2 El sentimiento propiamente estético.....	51
1.3.6 Apunte sobre los sentidos en la experiencia estética.....	53
1.3.7 La psicología de los <i>sentimientos</i> de Théodule Ribot.....	62
1.3.8 Síntesis de los autores.....	65
1.3.9 La estética del <i>aparecer</i> : algunas definiciones de la experiencia estética.....	66
1.4 Imaginación, memoria y asociación: relevos del objeto estético.....	72
1.4.1 El objeto imaginado.....	73
1.4.2 Algunas aportaciones acerca de la relación vital del receptor con el objeto estético.....	76
1.4.2.1 Los prefijos negativos en los atributos estéticos.	

## 6 | GENEALOGÍAS DE LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

El <i>desinterés</i> kantiano.....	76
1.4.2.2 Intromisiones y sentidos del deseo en la experiencia estética.....	82
1.4.3 Memoria y asociación.....	90
1.4.4 La entrada en el <i>cuadro</i> como conclusión de la experiencia estética.....	95
2. LA CATEGORIZACIÓN ESTÉTICA.....	101
2.1 Introducción.....	101
2.2 La categoría estética como concepto.....	103
2.2.1 Origen del concepto.....	103
2.2.2 Su naturaleza y problemas que conlleva.....	104
2.3 Tentativas de clasificación.....	110
2.4 Su movimiento histórico.....	115
2.4.1 La belleza.....	118
2.4.2 El « <i>no sé qué</i> » y la gracia.....	127
2.4.3 Pintoresquismo y sublimidad.....	140
2.4. 4 Lo trágico y la tragedia a partir de Aristóteles.....	148
2.4.5 La fealdad.....	159
2.4.6 Lo cómico.....	165
2.4.7 Lo siniestro. Lo abyecto y lo obsceno.....	170
2.5 Relación entre categorías.....	180
2.5. 1 Un ejemplo: <i>Melancholia</i> , de Lars von Trier.....	185
3. LO SINIESTRO.....	193
3.1 Introducción.....	193
3.2 La teoría de lo siniestro I. Fundamento.....	195
3.2.1 La aportación inaugural de Sigmund Freud.....	196
3.2.2 La angustia: Martin Heidegger y Jacques Lacan.....	203
3.3 La teoría de lo siniestro II: el camino del exceso.....	212
3.4 Etimologías: lo <i>infamiliar</i> y la interdicción de la izquierda.....	225
3.4.1 <i>To deinón</i> y el posible precedente lingüístico.....	225
3.4.2 Paradojas semánticas y juego de contrarios.....	227
3.5 Genealogía en las <i>Ideas estético-filosóficas</i> .....	233
3.5.1 El misterio y lo <i>aórgico</i> .....	233
3.5.2 El sentimiento religioso y lo <i>numinoso</i> .....	239

3.5.3 La muerte y lo macabro. El morbo	319.....	244
3.6 La genealogía romántica de lo siniestro.....		258
3.6.1 Aciertos y fallos de la razón.....		259
3.6.1.1 Mesmerismo, animismo y psicoanálisis.		
Algunas repercusiones en el arte.....		264
3.6.2 El horror plácido	348.....	274
3.6.3 De lo sublime a lo siniestro.....		277
3.6.3.1 Algunos ejemplos en la pintura simbolista.....		283
3.7 La experiencia vital y la estética.....		293
3.7.1 La muñeca de Hans Bellmer y los relatos de Unica Zürn	373.....	296
3.7.1.1 Carl Gustav Jung y el <i>principio de sincronicidad</i> .....		305
3.8 El tema del Doble.....		308
3.8.1 Consideraciones previas: el Doble en las teorías modernas de la cultura....		309
3.8.2 Intentos de clasificación.....		313
3.8.3 El Doble en la literatura romántica y postromántica.....		319
3.8.4 El Doble en las artes plásticas del Romanticismo y el simbolismo.....		329
3.9 La transgresión de los valores estéticos tradicionales.....		340
3.9.1 Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Frankenstein:		
de la novela de Mary Shelley al film de Gonzalo Suárez.....		342
3.9.2 Lo abyecto y lo siniestro: el asco y la angustia.....		347
3.9.3 Lo Real y lo monstruoso: de la ausencia a la búsqueda del significado.....		351
3.10 Los «objetos parciales» en el arte: órganos sin cuerpo	420.....	354
3.10.1 Cuerpos sin órganos.....		355
3.10.2 Órganos sin cuerpo: los objetos parciales.....		357
3.10.3 Algunos ejemplos en el arte	425.....	359
3.10.3.1 Excrementos y otros residuos: el resto abyecto.....		363
3.10.3.2 Santos Órganos.....		366
3.10.3.3 La Voz.....		369
3.10. 4 La pulsión de muerte y el sacrificio. El accionismo como paso al acto.....		374
CONCLUSIÓN.....		379
Lista de ilustraciones.....		385
BIBLIOGRAFIA.....		391

## 8 | GENEALOGÍAS DE LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

A. Obras teóricas.....	391
B. Obras literarias.....	417
C. Diccionarios especializados.....	421
D. Diccionarios etimológicos y de la lengua.....	421
E. Webgrafía museística.....	422
F. Bibliotecas digitales.....	423
G. Filmografía citada.....	423

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar, a mi director de tesis por la formación que a su lado he recibido, sobre todo durante los años en que disfruté de la beca de formación en docencia e investigación; por su paciente dedicación, por la guía que me ha ofrecido a lo largo de este trabajo y por sus sabios consejos e indicaciones.

Agradezco también a las grandes amigas que han estado a mi lado durante el transcurso de la investigación ofreciéndome su apoyo y cuyas valiosas sugerencias en las discusiones que con ellas he mantenido acerca de este trabajo me han resultado de gran utilidad.

A los compañeros del grupo de investigación GREGA, en el seno del cual se han gestado algunos de los capítulos de esta tesis doctoral.

A los miembros de la antigua asociación y escuela de psicoanálisis *Invencción psicoanalítica*, por el acercamiento que me han ofrecido a la teoría psicoanalítica y a algunos aspectos de la práctica.

A todas aquellas personas que, de algún modo, han contribuido por sus consejos, indicaciones, conversaciones, etc., al desarrollo de esta investigación.

Y por último, agradezco a mi familia su apoyo incondicional durante todos estos años. En especial a mis padres y a mi compañero por su soporte en aquellos asuntos y obligaciones que habían de compartir espacio con la realización de mi trabajo de investigación, y a mi hija, por su amor y paciencia.





## RESUMEN

La presente investigación doctoral versa sobre un concepto de gran complejidad el estudio del cual es relativamente reciente. Se trata de lo siniestro, entendido aquí, sobre todo, como categoría estética de tipo negativo responsable de provocar en el sujeto una primera reacción de carácter generalmente preventivo que sin embargo puede ir seguida de algún tipo de placer. Se trata, así, de ubicar el sentimiento de lo siniestro dentro de la experiencia estética teniendo en cuenta el papel de la vital —o ética— y su relación con las demás categorías estéticas para observar, en definitiva, los límites de lo siniestro y su ámbito de relaciones. Al mismo tiempo, se trata de hallar las genealogías de lo siniestro, esto es, de rastrear en la historia de la teoría del arte y de la estética aquellos elementos que ya guardan relación con lo siniestro antes de la teorización propiamente dicha del concepto y de observar, para finalizar, su evocación en las prácticas del arte contemporáneo.

## ABSTRACT

This doctoral research studies a greatly complex concept whose study is relatively recent. Its about the uncanny, understood here as a negative kind of aesthetic category responsible of provoking a first reaction generally preventive, that nonetheless might be follow of some kind of pleasure. The aim of this work is, therefore, to situate the uncanny feeling inside the aesthetic experience by taking into account the role of the vital —or ethical— experience and its relationship with other categories to finally observe the boundaries of the uncanny and its field of relationships. At the same time, it also aims at finding the genealogies of the uncanny, namely, to track in art theory and aesthetics elements already related to the uncanny even before the theorization of the concept and finally observing its evoking in the practices of contemporary art.



## INTRODUCCIÓN

### A. Objetivos de la investigación

«En nuestro primer acercamiento, el objeto nos señala más que nosotros a él, y lo que creíamos nuestros pensamientos fundamentales sobre el mundo, muchas veces no son otra cosa que confidencias sobre la juventud de nuestro espíritu (...) la objetividad científica no es posible si, de antemano, no se ha roto con el objeto inmediato, si no se ha rehusado la seducción del primer acercamiento (...) pues el verbo, hecho para cantar y seducir, raramente se encuentra con el objeto» (BACHELARD 1966: 7-8) .

En el primer encuentro con el objeto de toda investigación se da una seducción que, como apunta el pensador, literato y crítico francés Gaston Bachelard, es preciso superar para aspirar a la objetividad científica, pues en él hallamos una proyección narcisista de nosotros mismos más que su propia idiosincrasia, de ahí su atractivo. Pero para abordar el concepto de lo *siniestro*, al tratarse de un *afecto*, nos situamos antes en la parte del sujeto que del objeto, el cual es variable en función de las condiciones culturales, históricas, sociales y, por supuesto, individuales. Podríamos considerar, entonces, un doble distanciamiento: el que concierne al objeto y el de uno mismo. Pero negar la seducción, cuando se trata de la estética, es también un contrasentido. No en vano, cuando Freud inauguró, en esta disciplina, la categoría de lo siniestro, puso en primer término —junto con el análisis lingüístico— el de sus propias sensaciones. Y, de hecho, cuando menciona una de las principales dificultades de su investigación, la relativa a la experimentación de lo siniestro, hemos de tener en cuenta que esta se debe probablemente a la actitud analítica que se aleja de la inmediatez de la sensación.

No obstante, el interés de la cita que encabeza esta introducción radica en el argumento, defendido a lo largo de las páginas que seguirán, según el cual esa subjetividad ante el mundo que nos seduce antes de darse a conocer es precisamente aquello en lo que consiste la percepción estética del mismo. Es por ese motivo que algunos autores, como se verá, la vincularán con el retorno a lo más originario.

El principal objetivo de esta investigación es, como ya sugiere el título, trazar la genealogía de lo siniestro como categoría estética, esto es, hallar su presencia en la teoría estética con anterioridad a la formulación del concepto por parte del psicoanalista austríaco Sigmund Freud, quien en 1919 dedicó un ensayo a la materia del que derivaría,

propiamente, la teoría de lo siniestro. Una de las primeras cuestiones a plantear, entonces, es la de cómo encaja en la tradición estética la experiencia de lo siniestro, para lo cual habrá que observar los mecanismos que se dan en la experiencia estética, en general, y en lo siniestro en particular. Se trata, también, de hallar el lugar de lo siniestro entre las categorías estéticas. Estas se proponen aquí como valores, no absolutos sino subjetivos y dependientes, también, del momento histórico en el que surgen en la teoría estética. Uno de los puntos a observar será, en este sentido, el entramado y las relaciones entre las principales categorías estéticas, y en especial aquellas que juegan con la negatividad, con un cierto rechazo a pesar del cual se da también la atracción.

Entre los objetivos está también el de analizar el origen y los modos de emergencia de lo siniestro como experiencia vital y estética. Esta dualidad aparece ya en la teoría «inaugural» del concepto, pero deja varias cuestiones sin resolver. En tanto que experiencia vital se examinará su relación con estados afectivos como la angustia y el miedo, y para lo estético se tendrán en cuenta aquellos motivos y temas artísticos relacionados con lo siniestro, en particular el tema del doble, la indefinición —precisamente— entre la realidad y la ficción, la muerte y las derivaciones del complejo de castración<sup>1</sup>.

## **B. Actualidad de la materia y profusión de estudios**

Si bien desde el momento en que Freud analizó el tema de lo siniestro dedicándole un breve pero riguroso ensayo en 1919, el concepto tuvo un tratamiento relativamente escaso por parte de la literatura estética en los años siguientes. Sin embargo, durante las cuatro últimas décadas se ha producido una profusión de escritos sobre lo siniestro, tanto desde la literatura psicoanalítica como desde la crítica cultural, a menudo tendiendo puentes entre disciplinas. La revista de estudios literarios *Paradoxa* dedicó al tema un monográfico en el año 1997 en el que participaron académicos de todo el mundo, titulado el número especial «The return of the Uncanny», con un juego de palabras que condensa una de las definiciones canónicas de lo siniestro, el retorno de lo reprimido<sup>2</sup>, con el «resurgimiento» internacional del interés por la materia, tal como

<sup>1</sup> Un miedo, según Freud, primordial en el ser humano.

<sup>2</sup> Según la teoría psicoanalítica, los afectos, deseos y experiencias traumáticas que el individuo no puede soportar por ser demasiado dolorosos o hallar conflicto con sus valores morales son reprimidos y vuelven al inconsciente. Cuando dichos afectos, experiencias, etc., retornan a la consciencia, a causa de los mecanismos de censura y defensa no lo hacen de manera literal, sino modificados. Devienen entonces

refiere Michael Arnzen en la introducción de la edición. Tema fundamental en la teoría cultural postmoderna<sup>3</sup> —a pesar de ser precisamente lo siniestro el vínculo que comparan modernidad y postmodernidad en lo que a las angustias propias de cada período se refiere (ARNZEN 1997: 316)— es también el punto central donde vienen a converger todos los conceptos del psicoanálisis, según Mladen Dolar (1991:5). El caso de la revista mencionada es sólo un ejemplo, y el retorno al que alude su título, lejos de ser una oleada pasajera de fin de siglo, ha tenido una continuidad que se extiende a nuestros días no sólo en artículos o breves ensayos, sino también en monográficos, exposiciones, congresos y tesis doctorales<sup>4</sup>. Todo ello no hace más que corroborar el interés que suscita la materia y la actualidad de la misma, como tema estético pero también permeable a otros ámbitos también dirigidos a la comprensión de la cultura contemporánea.

Por otra parte, esta profusión entraña varias dificultades: en primer lugar, la de abarcar la totalidad de los estudios que se dedican a lo siniestro y la de ofrecer perspectivas y enfoques innovadores y originales. Un análisis exhaustivo de la bibliografía existente hasta el momento sobre lo siniestro rompería el equilibrio de la estructura y el sentido general de la investigación, más centrado, como ya he indicado, en la *genealogía* del concepto en las ideas estéticas y en su relación con el pensamiento estético a lo largo de la historia. A este motivo hay que añadir la muy reciente aparición de la monografía sobre lo siniestro de Anne Masschelein (2011), consistente en un exhaustivo estado de la cuestión de obras en su mayoría en lengua inglesa y francesa, acerca de la teoría y la conceptualización de lo siniestro a partir del ensayo inaugural de Freud<sup>5</sup>. Finalmente, pues, he optado por sintetizar este punto restringiéndolo a las aportaciones más relevantes y afines a esta investigación, teniendo en cuenta también algunas referencias ausentes en el estudio de Masschelein.

---

irreconocibles para el individuo. El sujeto percibe aquello que *retorna* como algo ajeno, fuera del ámbito de lo cotidiano y familiar, y por lo tanto amenazante y espantoso.

- 3 El doble volumen que compone el número especial de la mencionada revista contiene múltiples temas y puntos de vista —cine, literatura de terror, psicoanálisis, teoría feminista, post-colonialismo, etc.— proporcionando cada autor una definición de lo siniestro, si bien en su mayoría, según anota Arnzen, se atienen a lo «extrañamente familiar» presente en la etimología del término, tanto en la lengua alemana como en la inglesa.
- 4 Por citar solo algunos ejemplos, véase: TRÍAS 1984, ROYLE 2003, BELLAVITA 2005 y MASSCHELEIN 2011 para los estudios monográficos; KELLEY 2004 para las exposiciones, KAVANAGH 2014 en el caso de los congresos, y FERRET i FORTUNY 2009 y FASCHINGEDER 2010 para las tesis doctorales; en este último caso, como también en el monográfico de Anthony Vidler, profesor de arquitectura en Nueva York, lo siniestro es aplicado, en concreto, a la arquitectura.
- 5 Con cuyos métodos de recogida y análisis de datos —salvando la exhaustividad de la autora— coincido y cuyas conclusiones preliminares acerca del estado de la cuestión de la materia he podido corroborar con anterioridad al a la lectura de dicha obra.

### C. Estructura

El hecho de considerar lo siniestro como una categoría estética implica en primer lugar delimitar y definir estas nociones en las que se ubica y que son la experiencia estética, por una parte, y las categorías, por la otra. Solo de este modo es posible detectar su pertinencia en dicho campo. Por este motivo, el cuerpo central de este trabajo está dividido en tres grandes apartados en los que se irá de lo general a lo particular: la primera parte estará dedicada a los límites de la experiencia estética; la segunda al estudio y análisis de las categorías estéticas y, por último, la tercera al estudio y tratamiento de lo siniestro como categoría vital y estética.

Así pues, en primer lugar abordaré el estudio de los *límites de la experiencia estética* situándola y distinguiéndola, en la medida de lo posible, de otros tipos de experiencia, como la cognitiva y la práctica, división que se halla presente en la historia del pensamiento de tipo filosófico y que para la intención ya indicada se hace necesario revisar. Pero no solo se trata de abordar las demarcaciones de estos tipos de experiencia para una correcta ubicación de lo siniestro, también el análisis de la experiencia estética en sí misma ha de permitir un acercamiento al tema central, al tener en cuenta en ella sus implicaciones psicológicas de modo general y —en particular— las de lo siniestro. Destaco aquí, en la teoría filosófica, la estética kantiana por el hecho de constituir un punto de inflexión en la disciplina, pues el pensador recoge en su arquitectura sobre las facultades humanas, además de algunos aspectos relativos a la tradición estética antes de que esta devenga una rama especializada de la filosofía, las aportaciones más recientes de las vías francesa, inglesa y alemana, sistematizándolas y conformando, a su vez, los elementos de referencia que asientan la disciplina de la estética y que en adelante serán considerados por esta. Es por este motivo que entre los autores de este primer apartado se le asigna un espacio mayor, siempre recurriendo a pensadores de otras épocas para analizar la manera en que los aspectos clave —como el *desinterés* estético<sup>6</sup>, la jerarquía de los sentidos estéticos y la primacía histórica de la belleza— se han ido perfilando con anterioridad y por lo tanto encontrado una justificación y asentamiento sólido durante la Ilustración. Será fundamental, además, destacar las voces discordantes que, sobre todo desde el siglo XIX, han elaborado sus argumentaciones contra dicha tradición.

6 Se trata, como se verá más adelante, de una de las condiciones de la belleza (en particular) y de la estética (en general) consistente en la complacencia en el objeto (estético) por sí mismo y sin entrar en juego consideraciones (o intereses) intelectuales ni prácticos.

En segundo lugar se presentará un recorrido selectivo por las categorías estéticas en los escritos teóricos y filosóficos a lo largo de la historia del pensamiento occidental, tanto las de carácter «positivo» como las «negativas», un recorrido más analítico que clasificatorio, puesto que se trata de hallar los puntos de convergencia y divergencia entre ellas, así como también de encontrar aquellas de sus hibridaciones que podrían prefigurar teorías relacionadas con lo siniestro anteriores al primer ensayo freudiano. Al tratar las categorías principales, se marcarán hitos y continuidades entre ellas. Además a menudo, como se verá, las categorías estéticas están muy vinculadas con períodos históricos concretos. No obstante, la exposición de las mismas no siempre vendrá dictada por la cronología sino que se buscará la coherencia interna y la relación entre los temas expuestos.

El tercer y último bloque estará dedicado íntegramente a lo siniestro como experiencia vital y estética. Aquí no sólo se tendrán en cuenta las aportaciones teóricas de diversa procedencia, sino también las implicaciones lingüísticas del término tanto en lengua castellana como alemana, dado que en los orígenes de las teorías sobre lo siniestro, producidas en lengua alemana, es de suma importancia la diversidad de acepciones del término *unheimlich* y su antónimo (*heimlich*), coincidentes en algunos puntos. Del mismo modo, se analizará el acercamiento a este concepto que la producción artística, en ocasiones deliberadamente, ha realizado. De esta forma, tras elaborar el breve estado de la cuestión sobre la teoría y conceptualización de lo siniestro, y examinar la cuestión lingüística que ya Freud tuviera en cuenta, se buscarán las genealogías del concepto explorando el momento histórico en que diversas manifestaciones se hacen eco de los elementos que aquí se vinculan con lo siniestro: la Ilustración, momento en que también se estaba elaborando la teoría de la experiencia estética como tal. Dicha genealogía se trazará también a partir de la relación de lo siniestro con elementos de la cultura clásica presentes en la tragedia, el sentimiento religioso y la concepción de la muerte a través de la historia occidental. Finalmente, las principales modalidades de lo siniestro —como la ambigüedad que se da entre la experiencia vital y la estética, el tema del doble, y la transgresión que supone la utilización de aquello que remita a dicha experiencia por parte de las prácticas artísticas contemporáneas— articularán el resto de capítulos, en que se recuperarán temas ya tratados en los apartados anteriores. Todo ello teniendo siempre en cuenta las condiciones de la aparición de lo siniestro, sus variantes —angus-

tia, confusión, etc.—, así como sus consecuencias, tomando en consideración el carácter subjetivo y volátil de la experiencia, extremadamente variable y de breve duración.

## D. Metodología y enfoque

El campo de estudio de la presente tesis doctoral es el de la estética y la teoría del arte. Este ámbito es, ya de por sí, multidisciplinar e incluye los estudios de carácter histórico, antropológico, sociológico, filosófico (en tanto que los temas de interés de la estética incluyen los procesos mentales que están en la base tanto de la creación como de la recepción artística) y también, de manera muy importante, psicológico. Dentro de este último enfoque, además, hay una disciplina de conocimiento que se cruza de modo muy directo con los estudios de la estética: el psicoanálisis.

Efectivamente, lo *siniestro* apareció por primera vez como tema de estudio distinguido de otras categorías estéticas durante las primeras décadas de la existencia de dicha disciplina y de la mano de su fundador: Sigmund Freud. *Das Unheimliche* es un ensayo que se incluye entre los escritos dedicados por el psicoanalista al tema de las artes —en general, aunque de manera preferente, al menos en este caso, se trata de la literatura. La intención del autor era la de empezar a llenar un vacío en la literatura estética para dejar que la continuación la llevaran a cabo los estudiosos del arte. Sin embargo, en el mismo desarrollo de la disciplina psicoanalítica continuaría el interés por este tema. El motivo era doble: por una parte, en la creación artística se dan unos procesos que permiten obtener un mayor conocimiento de la psique humana y ya Freud no dejó de estudiar sus productos. La obra de arte muestra y pone de relieve el trabajo psíquico con el *contenido primario* (relativo a cómo el material subconsciente emerge, después de su elaboración psíquica, a la consciencia), y el artista parece tener intuiciones, sostiene Freud, que el psicoanalista sólo con su duro trabajo puede ir descubriendo y verificando (FREUD 2000a: 112). Por otra parte, en el ensayo dedicado al tema su autor abre la distinción entre los fenómenos susceptibles de catalogar como siniestros en el arte y en la vida cotidiana. De ahí que la disciplina que inaugura se encargue del desarrollo del concepto: al ser lo siniestro una experiencia vital compleja, el psicoanalista puede investigar otros estados afectivos que se relacionan con ella. Es así como procede en uno de sus se-



minarios Jacques Lacan con la angustia. Por ello, en definitiva, el psicoanálisis comportará un enfoque metodológico esencial del que se hará uso en esta investigación<sup>7</sup>. El nacimiento de la estética como disciplina, en la época de la Ilustración, marcó determinadas corrientes filosóficas. Las de la fenomenología y el existencialismo, principalmente, vendrían a converger en el psicoanálisis de Jacques Lacan, uno de los autores centrales tenidos en consideración. Sin duda las aportaciones de estos ámbitos enriquecen el estudio y la comprensión de un sentimiento que incluso tras su experimentación, en un segundo momento de reflexión, tiene como una de sus principales características la confusión o el aturdimiento. Combinadas dichas disciplinas —como por otra parte había sugerido el mismo Freud—, el resultado no es sólo el de obtener una amplia gama de posibilidades metodológicas para someter a análisis lo siniestro, sino que además se abren nuevas perspectivas para la interpretación de determinadas obras de arte que desde el Romanticismo, e incluso desde tiempo antes, no han dejado de producirse ligadas a sentimientos que hoy pueden estudiarse por su relación con lo siniestro.

Los ejemplos utilizados a lo largo de este trabajo ilustran pero también argumentan las diferentes propuestas presentadas a través de estas páginas. Proceden de ámbitos creativos tan diversos como las artes plásticas, la literatura, la fotografía y el cine. De igual modo que su naturaleza, como acabo de mencionar, es diversa, también lo es su cronología (aunque la mayor parte de ejemplos procederán de los tres últimos siglos). La acotación que aquí encontramos es sobre todo, excepto en algún caso, puntual, la de ceñirme —como en la tradición filosófica— al arte occidental. Se trata, pues, de que la muestra sea amplia, pero coherente. Más allá de encontrar lo siniestro en un lenguaje artístico principal, lo cual por otra parte serviría para acotar el tema de investigación, se trata aquí, por el contrario, de hallar diferentes expresiones de la categoría estética que nos ocupa teniendo en cuenta lo que tienen en común, no por el hecho obviar las diferencias tanto de procedimiento como de naturaleza en los diferentes lenguajes artísticos sino por el hecho de considerar, como Freud en el breve ensayo «El poeta y la fantasía», que la fantasía y la creatividad son vehículos relevantes en lo que a la expresión e incluso comprensión —bien que sea de manera intuitiva— de la psique se refiere (FREUD 1973a), y ello es válido para todos los medios al alcance del artista.

---

7 Es preciso mencionar que el cruce de estas dos disciplinas: la crítica y la interpretación del arte con el psicoanálisis, es practicada con éxito por diversos autores, como Slavoj Žižek, Hal Foster, Mladen Dolar y Gérard Wajcman, por mencionar algunos.

En diversas ocasiones se ha criticado a Freud el hecho de tratar a los personajes literarios como pacientes, y de confundir por lo tanto las cuestiones y problemas de la realidad con las de la ficción literaria<sup>8</sup>. En su defensa, cabe argüir lo siguiente: los relatos fantásticos pueden ser leídos (o escuchados) como síntomas, elaborados ciertamente en un contexto diferente al del diván psicoanalítico, pero que no dejan de ser recreaciones elaboradas mediante las capacidades expresivas del ser humano. En el ensayo «Pegan a un niño» (FREUD 1992d: 173-200), Freud llega a la conclusión de que el relato del analizante es a menudo producto de su propia fantasía, aunque el sujeto lo desconoce y juzga los hechos narrados como realidades pasadas. El psicoanálisis, pues, no se preocupa por la veracidad del discurso, ya que los efectos sobre la vida psíquica del individuo son bien reales. En definitiva, los protagonistas de las obras de ficción pueden tener características extraordinarias —sean sobrenaturales o bien patológicas— y verse sumergidos en situaciones irreales, pero para que la pieza funcione debe *actuar* ante ellas de manera verosímil y consecuente<sup>9</sup>. Estas historias pueden estar, por otra parte, llenas de inconsistencias a pesar de funcionar en un nivel superficial. Esta es la teoría del filósofo esloveno seguidor de Lacan Slavoj Žižek en *El acoso de las fantasías* (2010). Pero a pesar de dicha inconsistencia, subraya el autor, las fantasías son tan efectivas y reales en su impacto como necesarias para el desenvolvimiento del individuo en el mundo.

En síntesis, del mismo modo que abundan los estudios dedicados al tema, las posibilidades a la hora de escoger las obras a analizar son harto extensas. La selección obedece, básicamente, tanto a la idoneidad que en cada momento he considerado oportuna, sea por resultar un ejemplo que ofrece gran claridad o porque en el desarrollo de su análisis permite arrojar nueva luz sobre el tema de la investigación, como a las preferencias personales. En algunos casos he considerado también obras sobre las cuales existe gran variedad de literatura: se trata de ejemplos canónicos que por lo tanto no podía dejar de tener en cuenta. Sin embargo, cabe precisar que, a pesar de que el análisis de casos artísticos sea indispensable, no se trata aquí de elaborar un catálogo lo más completo posible de lo siniestro en el arte, no solo por la gran cantidad de obras a tener en cuenta, sino porque la aproximación teórica a lo siniestro es lo que prima en esta tesis.

8 Uno de estos autores es Louis Vax, estudioso de la literatura fantástica (VAX 1987: 308-309).

9 Por otra parte, además, tal y como interpreta Sarah Kofman, los personajes de la obra literaria son, tanto para el espectador como para el artista, una especie de *dobles* en los que se proyecta el yo y su ideal: al placer de la artísticidad de la obra hay que sumar el de esa experiencia diferida (KOFMAN 1973: 142).

El enfoque teórico expuesto es el que ha determinado el procedimiento utilizado en la recogida y análisis de datos. Se trata, en su gran mayoría, de obras filosóficas desde la antigüedad hasta la actualidad que tratan, de manera preferente pero en ocasiones tangencial, los temas relativos al arte y a la estética, ya que algunos de los puntos tratados en esta investigación han sido examinados de manera diacrónica. Pero las obras teóricas, además de conformar, de manera general, una base sobre la cual se sustentan los ámbitos de conocimiento en que se inscribe el tema principal y orientar sobre las posibles vías de la investigación, han sido buscadas también en relación con la proximidad al tema principal de la tesis. De este modo, ensayos procedentes de diferentes disciplinas (teoría del arte y la literatura, sociología, estética, psicoanálisis, etc.) específicamente relacionados con los diferentes puntos de esta investigación, sea en forma de libro, artículo, o incluso de catálogo de exposiciones, han sido una fuente importante en esta investigación. Las fuentes literarias utilizadas tienen un doble cometido: en algunos casos sirven para ejemplificar los puntos expuestos en el cuerpo central de la investigación, pero como ya he sugerido, en no pocas ocasiones la literatura implica también una teoría sobre aspectos fundamentales del ser humano. Diferentes tipos de diccionarios han sido asimismo utilizados. En el caso de los diccionarios de la lengua, se han utilizado para observar, mayoritariamente, significados etimológicos de algunos conceptos clave en esta investigación, para cuya delimitación y mayor comprensión los diccionarios especializados (en estética, literatura, filosofía, etc.) han sido de gran ayuda. El análisis y comparación de los datos recogidos por estas vías conforman la base teórica de la tesis doctoral. En la mayoría de los casos, estas fuentes han sido de fácil acceso no únicamente gracias a la extensa red de bibliotecas especializadas a las que he tenido acceso y a la fácil adquisición de libros mediante librerías virtuales de ámbito global, sino también a los recursos digitales<sup>10</sup> de los que también doy parte en la bibliografía final. En este sentido, la dificultad ha consistido en el procesamiento, filtro y selección final de un material excesivo —dirigido, insisto, por el enfoque utilizado— que con el fin de evitar la dispersión no siempre ha tenido un reflejo en los resultados finales de la presente investigación.

---

<sup>10</sup> Dichos recursos han sido obtenidos, en la mayoría de los casos, a partir de los motores de búsqueda de bases de datos científicas y también de alertas académicas que, cabe mencionar, durante los últimos años, con periodicidad semanal, me ha proporcionado gran número de ensayos.



# 1. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SUS LÍMITES

## 1.1 Introducción

Incluir lo siniestro en el ámbito de las categorías estéticas implica hacerlo entrar también en el de la denominada «experiencia estética». En primer lugar es necesario, pues, abordar sus límites para así, en segundo lugar, ubicar o excluir en ella lo *siniestro*. Por otra parte, la atención puesta en las posibilidades de la experiencia estética puede dar lugar a una mejor comprensión de lo siniestro.

Hay que advertir, antes de entrar propiamente en dicho terreno, que los límites aludidos son *tradicionalmente* muy estrechos y sin embargo con unas expectativas muy amplias. Las explicaciones y narraciones de los autores —más que definiciones— cuentan con una pretensión de pureza tal que descarta no sólo multitud de emociones (positivas y negativas), sino a menudo también —por las sutilezas que requiere— lo que puede ser humanamente experimentado. Pero no se trata aquí de visitar y revisar todas las teorías habidas de la experiencia estética, sino de elaborar una propia que pueda relacionarse más con el tipo de categorías propuestas en este trabajo; eso sí, estudiando las que más puedan adecuarse a los propios intereses, en algunas ocasiones para convenir en ellas, otras para refutarlas. En lo que respecta a la mencionada tradición, aunque sólo sea por su larga persistencia, y por su presencia en teorías que la quieren superar, es difícil, y en mi opinión impertinente, no tenerla en cuenta.

A lo largo de este apartado serán tratados, pues, autores de diversas épocas que de manera tangencial o exclusiva han escrito sobre la experiencia estética o algunos de sus aspectos, pero al adentrarme propiamente en el tema referido partiré de la modernidad filosófica, en concreto del punto de inflexión que supuso el pensamiento kantiano en la materia, por recoger los estudios inmediatamente precedentes e iniciar una nueva vía.

Para comenzar es necesario un breve apunte sobre la terminología que será empleada en esta primera parte, puesto que presenta sentidos diferentes dependiendo de los autores y contextos en que se encuentran, y a la vez una primera aclaración al respecto empezará a indicar el posicionamiento de la presente investigación.

## 1.2 Percepción, sensación y experiencia

Los términos *percepción*, *sensación* y *experiencia* a menudo aparecen fusionados para designar el acto de recepción o aprehensión del mundo exterior mediante los sentidos. Pero no se trata de una mera confusión debida a una utilización arbitraria de las palabras, sino de los diferentes puntos de vista que ha habido sobre el acto mismo de aprehensión de la realidad, cuya secuencia, si es que hay alguna, es difícil de establecer.

Ferrater Mora (1998: 2741-2748) recoge en su diccionario de filosofía los términos en latín y griego que han dado lugar a la palabra *percepción*. En griego los equivalentes son *ἀντίληψις* y *κατάληψις*, y hacen referencia a la acción de recoger; en latín, *percipio* (de *percipere*), remite al hecho de tomar posesión, recoger<sup>11</sup>. A continuación distingue dos maneras básicas de entender la percepción en la filosofía occidental: por una parte la percepción sensible (sensación), por otra la percepción nocional o «mental». Pero advierte que no obstante hay que distinguir, además, entre percepción y sensación, puesto que puede haber sensación sin percepción, pero no a la inversa. Indica que algunos autores han considerado sólo la primera vertiente y tenido en cuenta, en consecuencia, sólo la que es posible gracias a los sentidos «externos», pero otros autores también han tenido en consideración los «internos» («el querer o el amar, tanto como el ver y tocar»), lo cual también ha afectado al concepto de sensación, y esto dificulta todavía más su distinción de la percepción. En un ámbito de estudio más especializado, y por tanto también más limitado<sup>12</sup>, La filósofa francesa Anne Souriau entiende la percepción como el proceso que permite comprender las sensaciones, que —señala en otro artículo del mismo diccionario— «hacen reaccionar» los sentidos y «tomar consciencia de las cosas» (SOURIAU 1998: 986). Aquí parece que la distinción es clara, y consistiría en la relación de acción-reacción, o causa-efecto. Pero tal y como indica Ferrater Mora, si la percepción a menudo ha sido considerada, bien como un conjunto o bien como consciencia de las sensaciones, la sensación también podría entenderse como la «percepción de cualidades sensibles» (1998: IV, 3225)<sup>13</sup>. Si esta relación, difícil de establecer, resulta

11 Prescindiré de una revisión de estos términos siguiendo la historia de la filosofía, pero puesto que más adelante concederé cierta importancia a algunos autores alemanes, encuentro apropiado apuntar que aunque la lengua alemana ha adaptado del latín la palabra *percepción* (*Perception*); existe también, y es muy usual, el término *Wahrnehmen*, formado por *Wahr* (realidad, verdad, auténtico) y *nehmen* (tomar). El significado etimológico es, pues, el mismo.

12 Se trata del artículo *Percepción*, que amplía el diccionario de estética de E. Souriau (1998: 873).

13 Aquí parece que A. Souriau, y Ferrater Mora en la primera apreciación, se refieren más bien a la *aper-*

en principio secundaria para la estética, por otra parte hay que tener en cuenta que a menudo *sensación* y *sentimiento*, como aquel con la *percepción*, han sido confundidos, y que la raíz etimológica de sensación, *αἴσθησις*, es también la que ha dado lugar a la palabra *estética*.

Asimismo, el término *experiencia* tiene diversas acepciones y se puede relacionar de diferentes maneras, en cuanto a la aludida secuencia, con los de *percepción* y *sensación*. Entre los significados que expone Ferrater Mora destacan, en este contexto, el de la «aprehensión sensible de la realidad», previo a la reflexión, y el de «soportar o sufrir algo», es decir, la experiencia entendida como «hecho interno» (II, 1181). Pero el «hecho interno» se asociaría asimismo al *sentimiento*, y este habría que «relacionado con el sentir, pero diferenciarlo de sensación», según advierte el filósofo especializado en la fenomenología estética Mikel Dufrenne<sup>14</sup>. Se verá que algunas de estas «confusiones» afectan a los autores que serán tratados más adelante. Si bien se respetarán las distintas denominaciones que cada uno de ellos emplee en sus escritos cuando se expongan sus teorías, estableceré a continuación el que será mi modo de referirme a estos términos.

Tal vez el uso más adecuado del término *experiencia* para la estética sea aquel que señalaba F. Mora como el del «hecho interno»: resolvería la cuestión de la «secuencia» al *dependen del tipo de percepción*, ahora considerada como aprehensión del mundo exterior *mediante las sensaciones* que nos ofrecen los sentidos pero en tanto que *captación activa*, es decir, con una cierta intencionalidad que puede ser inconsciente. También el sentimiento dependería del mismo modo de la percepción, pero en esta clasificación se referiría al estado anímico que puede hallarse en diferentes tipos de experiencias, de igual manera que un tipo de experiencia puede cubrir diversidad de sentimientos.

La experiencia estética, decía, depende del tipo de percepción del objeto. Pero esto hay que justificarlo y por este motivo cabe detenerse algo más en el tema de la percepción.

---

*cepción*, es decir, a la consciencia de lo percibido. Pero como se verá más adelante, también hay quien considera que la misma percepción ya implica una consciencia y algún tipo de pensamiento, lo que además queda implícito en el matiz que F. Mora realiza refiriéndose a la sensación, por lo que de momento dejaré abierta esta cuestión.

14 Artículo *sentimiento*, en el *Diccionario de Estética* de SOURIAU (1998: 988).

### 1.2.1 La percepción intencional

«Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchie par l'ame est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a du spectre. Ce reflet compliqué de l'Ombre, c'est pour le réel une augmentation. En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense»<sup>15</sup>. (HUGO 1937: 612).

En el ámbito de la fenomenología, el filósofo Merleau-Ponty intenta combinar lo subjetivo de la percepción con el sentido inmanente de los objetos percibidos; en esta relación, según considera el autor, hay algo que escapa al entendimiento humano, algo «misterioso» que debería ser aceptado como tal, pues solo así es posible avanzar en la riqueza del mundo de la percepción. En la serie de conferencias que resumen sus teorías acerca de la percepción (2002), y que por tanto hay que poner en relación con su *Fenomenología de la percepción*, sostiene que el mundo percibido, no exento de ambigüedades, viene a ser un mundo humano porque se ve sometido a la mirada humana. Así, entre el sujeto que percibe y el mundo percibido hay una:

«relación ambigua de un ser encarnado y limitado con un mundo enigmático que vislumbra, que ni siquiera deja de frecuentar, pero siempre a través de las perspectivas que se lo ocultan tanto como se lo revelan, a través del aspecto humano que cada cosa adopta bajo una mirada humana» (MERLEAU-PONTY 2002: 35-36).

Aquí no se trata tan sólo de la mirada del ser humano «adulto y civilizado», sino que, del mismo modo, el mundo se ve afectado al ser percibido por niños, animales, etc. Esto nos lo enseña el pensamiento y el arte modernos, en contraposición al clásico, que tenía una postura de dominación sobre los objetos, y donde prevalecía el intelectualismo, que desdeñaba la percepción por confusa y engañosa. No es que el mundo moderno niegue las ilusiones que nos ofrece la percepción, pero recupera y acepta su punto de vista, ya que es el único con el que puede contar.

Es el cuerpo, dice en la *Fenomenología de la percepción*, el que posibilita la percepción; el cuerpo «es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi "compreensión" ... da un

<sup>15</sup> Qué inaudito, es dentro de sí donde hay que mirar lo que está fuera. El profundo espejo sombrío está en el fondo del hombre. Allí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que vista directamente. Es más que la imagen, es el simulacro, y en el simulacro hay espectro. Ese reflejo complicado de la Sombra es un aumento para lo real. Al inclinarnos sobre ese pozo, nuestro espíritu, percibimos a una distancia abismal, en un círculo estrecho, el inmenso mundo. (Traducción propia).



sentido, no solamente al objeto natural, sino también a objetos culturales cuales los vocablos» (MERLEAU-PONTY 1975: 250). Ese cuerpo preexiste a toda reflexión, y es ya el que determina la «toma de posición a favor del ser», «recomenzando» a cada momento (*id*: 269). En la percepción siempre hay un «fondo» que proviene del pasado del sujeto, que influye y modifica la estructura de lo percibido (*id*: 296), mas no lo hace completando nuestras impresiones, sino confiriéndoles una significación —sólo así es posible recordar<sup>16</sup>. Según Merleau-Ponty, este campo siempre está «a disposición de la consciencia». Su intención al dilucidar estas cuestiones es dejar de lado la intromisión del «inconsciente mítico» (*ibid*: 44).

Pero en estas «capacidades conformadoras» del cuerpo perceptivo cabría aceptar una elaboración, si no del todo inconsciente, al menos sí de un nivel que se halla por debajo de la consciencia. Así lo sugiere el psicólogo de origen alemán Rudolf Arnheim —quien también concede suma importancia a la percepción, aunque centrándose en la visual— al referirse a muchos de los procesos de la percepción (ARNHEIM 1998: 113). Su tesis central en *El pensamiento visual* es que la percepción ya conlleva ejercicio intelectual y actividad —puesto que los ojos se posan en aquello que interesa, ya sea por el instinto de supervivencia o para evitar el aburrimiento, que siempre se rechaza. Según los resultados de numerosos experimentos elaborados en el contexto de la percepción, esta incorpora «extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible» que completan y acaban de dar forma a lo que es dado a la vista de manera parcial, con lo que no sólo arguye que sin percepción previa sea imposible el conocimiento (*ibid*: 47), sino que también afirma el carácter cognitivo inmediato en el mismo acto de la percepción. De manera que intelección y percepción interactúan constantemente, y no deberían —aunque se haya hecho— estudiarse separadamente.

Lo que interesa aquí no es tanto si la percepción es capaz de completar el paisaje que se halla ante nuestros ojos (siendo, en resumen, el conocimiento la suma de percepciones previas) o bien de dar un sentido sin el cual sería imposible dar completud a un objeto mostrado parcialmente (es decir, el conocimiento ya es inherente al proceso de percepción). En todo caso, los experimentos que demuestran que la primera parte de la disyunción es cierta van dirigidos a una demanda perceptiva muy concreta (la de los ob-

<sup>16</sup> Así, al parecer del autor no sería la memoria la que vendría al auxilio de la percepción; antes bien, a la inversa, no podría «reactualizarse» el pasado sin haber asumido con anterioridad toda una «constelación de datos» (MERLEAU-PONTY 1975: 44).

jetos parciales mostrados a los sujetos de la investigación), y la segunda se refiere a la percepción en general. Además, sobre todo en la primera aserción –pero también en la segunda–, es necesaria toda una serie de percepciones previas que hayan sido asumidas de manera natural, de ahí el «encadenamiento temporal e inacabado de nuestras perspectivas» (MERLEAU-PONTY 1975: 347) que nunca deja de enriquecerse y retroalimentarse. Lo que interesa aquí es, pues, el hecho de que la percepción tenga un *carácter activo*, ya sea porque en ella interviene «todo el cuerpo» intencionalmente o porque ya se den en ella operaciones intelectuales.

Tenemos, así, una percepción intencional, guiada, que elije (en primer lugar respondiendo a la conservación del individuo, pero también buscando el placer) –y es aquí donde Arnheim localizaba el «pensamiento visual» o la inteligencia de la percepción. Pero en mi opinión no se trata tanto de esta inteligencia indisociable de la percepción, como lo considera el autor, sino del conocimiento previo que después le aplicamos. Esto ya había quedado anunciado antes al decir que, en segunda instancia, la percepción busca lo que anteriormente había sido juzgado. Lo que sí es posible encontrar de manera indisociable, no únicamente en la percepción, sino también en la sensación y la experiencia, es la *proyección anímica transfiguradora* de la percepción, que incluso afectará y determinará los recuerdos. Al parecer de Gaston Bachelard, incluso, el primer contacto con el objeto es seductor de un modo que no deja de remitir al placer estético, y lo es porque en este encuentro inicial anteponemos, como vimos en la cita que encabeza la introducción de esta investigación, algo de nosotros mismos, de manera que lo dificultoso es acertar con el objeto; la objetividad solo es posible si logramos vencer dicha seducción (BACHELARD 1966: 7-8).

Con estos elementos puede interpretarse la cita de Victor Hugo incluida al principio de esta sección que dice que es dentro de uno mismo donde hay que mirar lo que está fuera. Aunque no sea el modo de contemplar y comprender mejor las cosas en sí mismas, es la única manera de hacerlo que está a nuestro alcance, como se ha visto siguiendo a Merleau-Ponty. Tomando consciencia de ello, al menos, puede entenderse mejor el carácter de lo percibido, pues es lo que determina nuestra actitud ante el mundo.

### 1.2.2 La percepción estética

También el filósofo alemán de origen letón Nicolai Hartmann en su estética (HARTMANN 1977) se ocupa del tema de la percepción para ir a desembocar a la que le interesa: la estética. Según el autor, ya en la percepción de tipo «corriente» se da la unión de la pluralidad de los elementos percibidos de manera sintética, y se recibe información que a su parecer es ajena a los sentidos, una especie de añadido de información que se superpone a lo propiamente percibido y que es debido a la intuición. Es así como podemos, por ejemplo, conocer el tipo de vida que alguien lleva tan sólo contemplando el aspecto de su habitación<sup>17</sup>. Es precisamente lo no perceptible, este *plus* de información que *no* es dada a los sentidos, lo más auténtico de la percepción y su guía. Se conjugan de este modo lo instantáneo de la percepción con la consciencia, con la «experiencia mucho más dilatada en el tiempo», y formando todo ello una unidad. La experiencia acumulada es, pues, lo que hace posible completar lo que es puramente sensible, y sin aquella no tendríamos sensación alguna de haber percibido (*ibíd*: 53-58). Todo esto se da de una manera mucho más contundente con todo aquello que presenta un carácter emocional.

La afectividad perceptiva es, según Hartmann, propia de los niños y los «primitivos», pero permanece de alguna manera en el ser adulto y desarrollado, de manera que los componentes sentimentales son originarios en la percepción y difícilmente se separan del objeto, si no es en un estado posterior, donde ya entra la reflexión. Sin embargo, en su vida cotidiana lo que prima es la actitud objetiva y práctica, la consciencia espiritual donde los tonos más sentimentales permanecen en cierta medida reprimidos. Ahora bien, en la percepción estética hay un «retorno a la actitud originaria», es decir, a la adhesión de los tonos sentimentales en la percepción, de manera que a los objetos percibidos se asocian atributos subjetivos, sin juzgar la pertinencia y la adecuación de las cualidades adheridas, pero sin confundirlas con la realidad, esto es, sin perder la objetividad ya conseguida, pues el sujeto permanece en conexión con su modo de ver (*ibíd*.: 60-63), y esto lo distinguiría del niño y el «primitivo». Los elementos co-percibidos a los

---

<sup>17</sup> Lo co-percibido es pues, para Hartmann, algo inherente al mismo objeto. Insiste en ello a lo largo de toda la obra, ya que al referirse a la percepción estética, y dado el estado en que se halla el sujeto al someterse a esta —estado que se verá más adelante—, puede confundirse la co-percepción con lo que el contemplador meramente proyecta sobre el objeto.

que aludía como presentes en toda percepción son, según Hartmann, los más importantes en la experiencia estética.

Más adelante retomaré la teoría estética de Hartmann, pero por ahora es suficiente apuntar la inclusión por parte del autor de los aspectos emocionales y sentimentales en la percepción como lo que permite referirse a lo *específicamente estético*. Es también interesante el hecho de que destaque esos componentes sentimentales como propios de los niños y los primitivos, que se mueven más por este tipo de impulsos que por la reflexión intelectual. Parece que sólo «retrocediendo» así es posible un tipo de percepción —y consiguiente experiencia— estética, o bien que *la experiencia estética nos devuelve en cierta manera a estados ya superados proporcionándonos un descanso de la cotidianidad*. Lo que recuerda al *impulso de juego*, que según el filósofo alemán de la Ilustración Friedrich Schiller (2000) permitía la perfecta unión, al restringirlos para que ninguno predominara sobre el otro, de los impulsos *sensible* (el más primitivo) y el *formal* (propio de aquel hombre «adulto y civilizado» que ya ha sido traído a colación anteriormente), y por tanto llevaba a la humanidad a su estado más perfecto y equilibrado. Volveré a ello más adelante.

Es una especie de regreso al origen, de «*inocencia*», decía Algirdas Julius Greimas más recientemente, en su libro *De la imperfección* (1987), una obra dedicada a la irrupción en la vida cotidiana de elementos percibidos mediante los diferentes sentidos (vista, oído, tacto, gusto y olfato), provocando una discontinuidad en dicha cotidianidad que desembocaría en la experiencia estética. Esta última es, en la mencionada obra, tratada como una especie de anomalía, como una *imperfección*, que se entrometía en la percepción produciendo un *deshumbramiento*. «L'objet esthétique ne se constitue définitivement qu'en produisant de la discontinuité sur le continu de l'espace visuel» (el objeto estético sólo se constituye definitivamente produciendo discontinuidad en el continuo del espacio visual, 1987: 28), ruptura inesperada y por esto mismo con ese carácter especial que provoca la aparición de otros mundos<sup>18</sup>. Es lo que buscaba Merleau-Ponty en

18 El proceso parece inverso al indicado por Arnheim en el *Pensamiento visual*, y con este apunte nos adelantamos brevemente al siguiente capítulo, que pretende discernir el tipo de experiencia estética de la cognitiva y la práctica. Si bien el uso «habitual» de la percepción nos permite salvar discontinuidades en el paisaje, la percepción estética se da, por el contrario, amplificando dicha discontinuidad (y aislándola así del entorno —de la continuidad—, como querían los estudiosos de la experiencia estética). ¿Se trata, pues, de un fallo de la intelección, de una incapacidad momentánea en la habilidad demostrada —por los experimentos de Arnheim— de *pensar viendo*? De ahí el apelativo de «imperfección» de Greimas. Pero el resultado es, por el contrario, esa aparición de «otros mundos», la emergencia de la

su defensa de esa manera «moderna» de la percepción que aceptaba sus limitaciones introduciéndose en ellas para poder contar con una mayor amplitud en las capacidades perceptivas (2002). Es ciertamente de gran interés, a la vez que amplía considerablemente las anteriores observaciones, el hecho de que se den anomalías perceptivas —sin tratarse de alucinaciones o similares— que constituyen por ello mismo el inicio de un estado que puede considerarse como experiencia estética. Encuentro especialmente interesante el primer ejemplo de Greimas<sup>19</sup>, basado en la novela de Michel Tournier titulada *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, que revisa la célebre obra de Daniel Defoe sobre los años vividos en una isla desierta por el náufrago *Robinson Crusoe*. En la novela de Tournier, es precisamente algo *no percibido* lo que desencadena la experiencia estética: el silencio de una gota de agua, procedente de un utensilio inventado por Robinson con el que medía el tiempo, que *no* cae. El goteo deja de ser percibido y por lo tanto es para el náufrago como si el tiempo se hubiera detenido, lo que le hace intuir la presencia de una isla paralela a la que se encuentra. Se trata de lo que el personaje denomina un «momento de inocencia», la experiencia estética propiamente. En los ejemplos de Greimas estas particularidades parecen azarosas, ninguna de ellas se busca por sí misma, sino que se presentan de improviso. De ahí lo *inesperado*. En determinado momento el autor se pregunta si además es posible irlo a buscar expresamente. Esperar lo inesperado lleva a la «superposición de metasemióticas», y por tanto lo encuentra difícil —tal postura ha dado lugar al dandismo—; pero aun a riesgo de caer en el fracaso, es algo que merece la pena intentar (GREIMAS 1987: 96-98).

Aquí, aquella «intencionalidad» de la percepción es extrema —pues se trata de una *intención consciente*—, como también lo son, respecto al incremento de valor de lo co-percibido para la experiencia estética en Hartmann, los ejemplos de Greimas, por tratarse de excepciones —insisto— inesperadas que emergen en la cotidianidad. También es preciso aquí apelar, por una parte, a aquel «encadenamiento» infinito en las perspectivas de la percepción del que hablaba Merleau-Ponty —puesto que para provocar deliberadamente lo inesperado es preciso haberlo experimentado anteriormente—, y por otra, a aquel cuerpo que da sentido al panorama que se abre ante sí, que podrá tener o no un sentido estético. Pero aunque se tenga consciencia de este sentido *dado*, aunque tal vez

---

creatividad humana, tan necesaria, por otra parte, para la resolución de conflictos.

<sup>19</sup> Algunos de los ejemplos que propone serán desarrollados con más profundidad en los capítulos sucesivos.

no sea necesario acudir al «inconsciente mítico» para *percibir comprendiendo*, como defendía Ponty, en el momento en que lo «co-percibido» por el mismo cuerpo —que, ¿no es, acaso, *el* inconsciente?— adquiere una especial relevancia, en el momento en que lo percibido es tomado como *extraordinario*, entonces podemos decir que está actuando un impulso inconsciente. El Robinson de Tournier simplemente podría haber examinado el utensilio con el que medía el tiempo para repararlo, en lugar de hacer invocación de una isla inexistente. Palomar —el protagonista de la novela homónima de Italo Calvino, en el siguiente ejemplo de Greimas— podría no haber concedido mayor importancia al seno descubierto de la mujer que toma el sol en la playa y que le plantea el dilema de infravalorarlo convirtiéndolo en mero objeto, si lo considera de manera estética, y aun de ser indiscreto, si prolonga por ello su mirada sobre el pecho femenino. Y así sucesivamente. Con esto se insiste, por una parte, en la *intencionalidad* de la percepción, y por otra en su carácter inconsciente cuando se da como ruptura, como paréntesis en una situación ordinaria: es allí donde hay que ir a buscar los motivos por los que el objeto es percibido *de ese modo*.

Al ejercicio de estetizar la cotidianidad que propone Greimas como posible, aunque de difícil consecución, se le restaría la sorpresa inicial, pero si aun la recreación deliberada y exitosa de lo inesperado es posible, es porque no se ha hecho más que, por decirlo de manera coloquial, «bajar la guardia» de la consciencia; es porque lo que se ha dispuesto es la preparación del terreno para las asociaciones libres y fortuitas. En cualquier caso, este tipo de percepción es más efectivo cuando se da por sí mismo.

En ambos casos es necesaria una *predisposición* del sujeto que responde a sus propias características, a lo que hay que sumar la influencia de sus experiencias pasadas, también consideradas y medidas según la propia naturaleza, en aquel eterno «recomenzar» al que se refería Merleau-Ponty. Como en el apartado anterior, para este punto hay una cita más literaria que filosófica que lo ejemplifica. Además, se relaciona con una de las consideraciones de este último autor. Se trata de *El hombre de la arena*, del escritor y dibujante E.T.A. Hoffmann<sup>20</sup>, en una carta que el protagonista, atormentado por experiencias infantiles que revive durante su etapa adulta, escribe a su primo:

<sup>20</sup> *El hombre de la arena* es una pieza clave en la literatura negra del Romanticismo alemán (*Schwarze Romantik*) que además será analizada con detalle por Sigmund Freud para ejemplificar diferentes puntos de la teoría de lo siniestro. En ella, un joven estudiante, traumatizado por la muerte de su padre cuando él era un niño, se enamora de una autómatas al tomarla por una mujer real. En el capítulo 3.2.1 se ofrece una síntesis más detallada.

«Tú sabes que no es miopía lo que me hace ver todo en este mundo como descolorido, sino que un velo de tristeza cubre mi vida amenazada por un destino fatal, que posiblemente sólo podré desvelar con la muerte» (HOFFMANN 1991: 53).

Pero es él mismo el que cubre sus percepciones y experiencias con un velo de tristeza, quien «da sentido y futuro a» [su] «vida», no porque «sean algo concebido», sino «porque surgen de» [su] «presente y de» [su] «pasado» (MERLEAU-PONTY 1975: 454), un pasado traumático que todo se lo hará juzgar bajo esa mirada de la fatalidad que él mismo ha construido.

### 1.3 Relación entre experiencia estética, cognición y ética

#### 1.3.1 Introducción

Hasta ahora se ha distinguido un tipo de percepción que por su carácter extraordinario, de ruptura, incluso de extrañeza, es susceptible de desembocar en una experiencia de tipo estético. De aquí se desprende un asunto que ha sido también discutido a lo largo de la historia del pensamiento. Se trata de las diferentes actitudes ante el mundo que dan lugar a experiencias también diferentes: *estética*, *cognitiva* y *práctica*. Si bien el estudio de la percepción iría dirigido, en principio, al de las facultades cognoscitivas del ser humano (ya se ha visto, en la breve revisión etimológica realizada en el apartado anterior, cómo se refería al hecho de «recoger», de aprehender la realidad exterior), el hecho de subrayar su carácter *intencional* ya nos ha llevado a una posición más dedicada a la estética, adelantando con esto la distinción que se quiere llevar ahora a cabo.

El hecho de tratar en primer lugar la percepción, antes de la experiencia, responde a la consideración de aquella como punto de partida, como desencadenante, y de la experiencia como estado más prolongado, derivado del *tipo* de percepción, donde habrán de incluirse una serie de elementos para que dicha experiencia sea posible.

Para iniciar la relación entre experiencia estética, cognitiva y ética, se tratarán a continuación tres de los autores que de manera sistemática intentaron poner en relación los tres ámbitos. En primer lugar, se tomará a Immanuel Kant por ser el autor que históricamente inicia esta distinción, intentando resolver los problemas que se hallaban en las diferentes vías del pensamiento filosófico del siglo XVIII, unificándolas. En un estudio riguroso sobre la estética kantiana, Victor Basch, tratado en segundo lugar, va más allá de la misma dando más énfasis a las emociones y los sentimientos e introduciendo los aspectos psicológicos en la estética, que es propiamente de lo que se trata en el psicólogo francés Théodule Ribot, el tercer autor a considerar.

#### 1.3.2 Kant: la estética como puente entre realidades y fenómenos

En las relaciones y delimitaciones de los ámbitos estéticos, morales y cognitivos es imprescindible tener en cuenta el pensamiento de Kant, que trazó en su tercera *Crítica*



el campo de cada uno de ellos. Pero previamente hay que advertir que se trata, tanto en la *Crítica de la facultad de juzgar* como en las que la preceden, de estos ámbitos como *facultades humanas*, es decir, como capacidades y posibilidades en lo que respecta a la relación del ser humano con el mundo que le rodea, y en este sentido se tienen también en cuenta sus limitaciones. Pero aunque en el desarrollo de su sistema se encuentran, sobre todo en los ejemplos, algunas de las implicaciones emocionales y psicológicas, no son el punto de mira principal del autor, así que se hace necesaria la introducción de otras doctrinas que completen el ámbito de aplicación<sup>21</sup>. Será esto lo que principalmente consiga Basch (BASCH 1927). Es así, pues, que si bien el lugar que Kant asigna a la estética entre las facultades humanas deberá estudiarse para intentar extraer sus consecuencias, por otra parte hay que tener en cuenta que básicamente se limita al estudio de las facultades y deja de lado, expresamente, la experiencia desde el punto de vista psicológico, de la que se quiere partir en este trabajo.

El mismo Kant, en una nota al cuadro que da la visión de conjunto de las tres facultades (segunda versión de la introducción de la *Crítica de la facultad de juzgar*), se adelanta a las posibles recriminaciones contra el sistema tripartito, defendiendo esta división por ser sintética y llevada a cabo mediante principios *a priori*, y en consecuencia atienden a «1) la condición, 2) algo condicionado, 3) el concepto que surge de la unificación de lo condicionado con su condición» (1992: 107, BLVII), de donde deduciríamos que la razón es la condición (puesto que atiende a un conocimiento práctico incondicionado), el entendimiento lo condicionado y la facultad de juzgar la unificación (pues es la que suministra el concepto mediador, la que tiende el puente entre el abismo de los otros dos registros)<sup>22</sup>. Antes de Kant la división había sido bipartida, y la triple clasificación no ha sido hasta ahora refutada, aunque los elementos y las combinaciones hayan ido variando de un autor a otro. Conservémosla, pues, no tanto para continuar con la tradición inaugurada por Kant como para admitir con él la división a grandes rasgos de las facultades humanas, asunto ahora, por otra parte, de menor importancia.

21 Sin embargo, la reciente *ciencia cognitiva*, alejada de la filosofía y más centrada en el punto de vista experimental, tiene en cuenta los aspectos emocionales, los sistemas de expectativas, deseos, intenciones y motivaciones, incluso en las funciones cognitivas «puras». Véase, por ejemplo, el conjunto de artículos reunidos por Donald A. Norman (1987) sobre las perspectivas que abre esta disciplina.

22 Tal y como podrá observarse a continuación, Kant hace un gran esfuerzo en sus divisiones para conseguir combinar todos los elementos de su arquitectura y obtener un «edificio» bien proporcionado y estable, si bien ha tenido que forzar los límites y las funciones de algunas partes para obtener la unión deseada. Este es uno de los reproches que autores como Basch, que se tratará más adelante, han dirigido a las *Críticas* kantianas.

Es en la introducción (en su primera y segunda versión) donde elabora esta división<sup>23</sup>. Si la filosofía es o bien teórica (filosofía orientada al conocimiento de la naturaleza, donde pueden haber principios a priori), o bien práctica (filosofía de las costumbres, que sólo acepta principios a priori puros puesto que su objeto es la libertad, que no puede ser conocida empíricamente) —aquí la división es bipartita—, la *facultad de conocimiento a priori por conceptos*, derivada de ella, es tripartita. Resulta de ello: la facultad del conocimiento de lo universal (el *entendimiento*, que es legislador *a priori* para la naturaleza atendiendo a su conocimiento en la experiencia); la facultad de subsunción del particular bajo reglas universales<sup>24</sup> (*facultad de juzgar*) y la de la determinación de lo particular por lo universal (*razón*, legisladora *a priori* para la libertad mirando a su conocimiento práctico *incondicionado*). La segunda, como el resto de las facultades, debe tener unos principios a priori, y su dependencia —en tanto que no proporciona conceptos, como el entendimiento, ni ideas, como la razón<sup>25</sup>— no da lugar a un tercer tipo de filosofía, que por otra parte, como sistema, tan sólo puede tener dos ramas. Se trata de una facultad *especial* que no contiene conocimiento, pero que lo puede hacer avanzar según las leyes de la experiencia.

Al comienzo de la introducción de la segunda edición deja más justificada la división de la filosofía y de las facultades del ánimo<sup>26</sup>, así como el lugar de la segunda facultad: si bien la *naturaleza* —objeto de la filosofía teórica— es *intuida* como fenómeno y no como *cosa en sí*, y la libertad —objeto de la filosofía práctica—, aunque se refiere en su representación al *noúmeno*, no se dirige a la experiencia de los sentidos, y en consecuencia existe un *abismo* entre los dos mundos, un «campo inaccesible», sin embargo es necesaria una unión que permita que cada uno de los campos sea efectivo en el otro. Es

23 Acto seguido se expone la relación de las tres facultades según Kant a partir de las dos introducciones —combinadas— en la *Crítica de la facultad de juzgar*, por lo que no se indicarán los números de página excepto en las citas directas.

24 En términos similares define, en relación con el entendimiento, la *facultad de juzgar* (*Urteilkraft*) en la *Crítica de la razón pura*: «capacidad de subsumir bajo reglas», de «distinguir si algo cae o no bajo una regla dada». Cabe hacer notar cómo en este punto Kant sostiene que, si bien el entendimiento puede ser enseñado y provisto de reglas, el juicio es un «talento peculiar» que solo puede ser «ejercitado», no enseñado (2004: 179, A 132-133 / B 171-172).

25 El concepto que se derivaría de la facultad de juzgar es el de «naturaleza como arte», es decir, de la «naturaleza en vista de su leyes *particulares*», pero sin fundamentarse en ninguna teoría ni contener conocimiento alguno de los objetos (1992: 30 II).

26 En el original alemán el término usado es *Gemüt*, que puede traducirse por ánimo, alma, espíritu, naturaleza, etc. Las ediciones castellanas consultadas, las de Pablo Oyarzún y García Morente traducen *Gemüt*, respectivamente, por *espíritu* y *ánimo*. Por este motivo, y por el hecho de que Kant utiliza la palabra *Seele* en otro contexto, en el que sería más adecuado usar como equivalentes *alma* o *espíritu* (*vibid* KANT 1992: 174, § 28, 209, 210, § 42, 185, § 29, 305, § 65), conservaré la denominación *ánimo*.

la *facultad de juzgar* la que tiende el puente que permite unir los dos ámbitos. En paralelo a las facultades generales del conocimiento establece Kant tres «facultades del ánimo» con las que se relacionarán: la facultad de conocimiento, la facultad de desear y, entre las dos, el sentimiento de placer y displacer, que ni es ni proporciona conocimiento que lo determine, a pesar de lo cual requiere principios *a priori*. Las dos primeras «refieren sus representaciones a objetos» y la tercera al sujeto, sin poder producir por sí misma conceptos de objetos. Esta última «reflexiona» empíricamente y con su ley subjetiva sobre la naturaleza, pero sólo porque presupone en ella unas leyes trascendentales de acuerdo con «algún principio» que ha de permitir su clasificación (empírica) en «géneros y especies», siendo pues la naturaleza juzgada como arte, y de donde surge el «concepto de una *conformidad a fin* de la naturaleza». Es decir: la facultad de juzgar reflexionante —todavía no la específicamente estética, hasta que no tenga cabida el placer— proporciona una ley *según la naturaleza*, que aun sin haber sido obtenida por los sentidos se basa en principios empíricos, pero «más altos» —más allá de los sentidos, lo que permite el paso de la contingencia que comporta lo empírico a la necesidad— para llegar a la unidad de lo múltiple de la naturaleza, a ascender de lo particular a lo universal. Aquella conformidad a fin se encuentra sólo en el sujeto, pero es posible gracias a la concordancia entre las propias leyes de la naturaleza y de las condiciones subjetivas de la experiencia, concordancia contingente pero indispensable para que pueda actuar el entendimiento. Hasta aquí ha quedado expuesta la relación entre el entendimiento y la facultad de juzgar reflexionante.

El juicio estético no determina qué es el objeto, sino el sentimiento de placer o displacer del sujeto, y al referirse sólo a él la representación no proporciona conocimiento del objeto (1992: 100, BXLIV /AXLII). Este sentimiento puede darse, bien a partir de la reflexión, bien a partir de los sentidos. En el primer caso, se da al *sentirse* la relación entre las facultades de conocimiento de la imaginación (aprehensión de lo múltiple de la intuición) y del entendimiento (unidad de lo múltiple en la conciencia, creando el concepto del objeto), y en este caso el placer se juzga como «necesariamente ligado a la representación del objeto». En el segundo caso, el sentimiento se da mediante los sentidos —por la complacencia de los sentidos ante el objeto. En ambos casos, lo que se determina es una sensación ligada al sentimiento de placer o displacer. En el *primero* se

trata de la conformidad a fin formal<sup>27</sup> (el resultado de lo cual se llamará *belleza*, y en su acto de juzgar *gusto*<sup>28</sup>), en el *segundo* de la conformidad a fin material.

Todo esto podría quedar resumido, tal vez, de la manera siguiente: para poder conocer la naturaleza debe haber una concordancia entre sus leyes y las que utiliza nuestra sensibilidad para aprehenderla —lo que implica considerarla como una entidad que presenta alguna finalidad (conformidad a fin). Es así como es posible la actuación del entendimiento. Esta «commensurabilidad» del objeto, que hace manifiesta nuestra capacidad de unir lo dado a los sentidos con conceptos, proporciona placer (estético)<sup>29</sup>.

Estas tres «fuerzas del ánimo», cada una con sus propios principios a priori, constituyen las dos partes en las que ha dividido la filosofía, siendo la facultad de juzgar la que vincula las otras dos (los estratos sensible e inteligible), por lo que —insiste— no proporciona conocimiento alguno, aunque veamos en su exposición que no sólo se inclina al sentimiento de placer o displacer, sino también al auxilio del entendimiento (de aquí la división en la crítica de las facultades de juzgar reflexionante en estética y teleológica).

El tránsito de la naturaleza a la libertad es también posible puesto que el sentimiento de placer y displacer se relaciona con la facultad de desear, tanto la superior como la inferior (1992: 90, BXXIV-XXV).

27 Es decir, sin fin, ni objetivo ni subjetivo (1992: § 11): ni lo determina la «representación de un fin objetivo», ningún «concepto de lo bueno», al ser un juicio estético y no de conocimiento, ni hay interés por parte del sujeto (*ibíd*: 137).

28 Las características principales del *juicio de gusto* se perfilan ya en la Introducción, pero solo más adelante, en el desarrollo de la obra, encuentran su explicación y justificación, realizada sobre todo a partir de las definiciones de la belleza según las categorías de *cantidad, calidad, relación y modalidad*. Además de lo que ya ha quedado apuntado, se trata de la *necesidad y universalidad* —principios a priori— del placer *desinteresado* (en tanto que referido a la representación del objeto, y no a su realidad) propio del juicio estético.

29 Es tal vez esta «conformidad a fin» la que ha dado en teorías posteriores la definición de la experiencia estética como «revelación» indeterminada, y el placer que radica en la relación de las facultades de conocimiento, al embeleso.

Hasta aquí ha quedado manifiesto el vínculo entre el sentimiento de placer y el conocimiento, que se refuerza en el desarrollo de estos planteamientos iniciales en el parágrafo 9 de la *Crítica de la facultad de juzgar*: es el ejercicio de las facultades del entendimiento, aunque con la libertad que proporciona la falta de concepto, lo que da lugar a un estado de ánimo peculiar que, al poder comunicarse universalmente, proporciona placer estético.

Por otra parte debo indicar, aún, el paralelismo con la consideración del teólogo medieval Santo Tomás de Aquino de «lo bello» —categoría definidora de lo estético antes del nacimiento de la disciplina—, aprehensible por la forma y por lo tanto dirigido a la vista: «de ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es cierto entendimiento» (TOMÁS DE AQUINO 2001: 131, c.5 a.4): también aquí el placer se debe a una cierta conformidad que compartimos con el objeto y que revierte en el intelecto. El motivo de mencionarlo en este punto es para indicar una tradición estética a la que me referiré también más adelante.

Lo que consigue la facultad de juzgar es proporcionar un concepto *mediador* entre los de naturaleza y libertad, «permitiendo un tránsito» de la «conformidad a la ley de la primera» (para que pueda ser conocida) al «fin final» (incondicionado) de la segunda, mediante la «conformidad a fin» (de la que ya se ha hablado). Había en el entendimiento «indicios de un sustrato suprasensible» de los fenómenos, pero indeterminado. Es la facultad de juzgar la que da «determinabilidad» al «sustrato suprasensible» —pero gracias a la «facultad intelectual», y es la *razón* la que confiere «determinación» mediante su «ley práctica a priori», de manera que, con todo esto, el tránsito del concepto de naturaleza al concepto de libertad es posible. La concordancia entre las facultades del conocimiento, que en su «juego espontáneo» procura placer, nos hace también receptivos al «sentimiento moral» (1992: 106-107, BLVI-BLVII).

Tenemos aquí un trenzado de las facultades generales de conocimiento, completado mediante las facultades del ánimo, con las que mantienen relación.

### 1.3.3 Relación terminológica en las tres *Críticas* de Kant

Con tal de esclarecer ahora algunos de los puntos que han ido surgiendo a raíz de la exposición sintética de las relaciones entre las facultades, es preciso retroceder y ampliar algunos de estos puntos. Para ello hay que recurrir al cotejo de dichos aspectos en las tres *Críticas*, pues sólo así es posible una buena comprensión de la terminología que el autor utiliza.

La facultad de juzgar, había dicho Kant, no proporciona ni conceptos como el entendimiento ni ideas como la razón. El concepto que le era asociado le venía, por una parte, de otro lugar (1992: 28, II); por otra parte, lo que le era propio no proporcionaba ni se basaba en teoría alguna, sino que se trataba de una «máxima» de la facultad de juzgar que permitía «cohesionar» las formas de la naturaleza en sus leyes particulares (1992: 30, II). Es en la *Crítica de la razón pura* donde Kant define los *conceptos* y las *ideas*, siempre en relación al conocimiento, y cuyo «funcionamiento», según se desprende de su exposición, parece proceder, en una suerte de «ascensión», de lo más concreto a lo más abstracto y general: la *sensibilidad* permite que seamos afectados por los objetos, resultando de ello las sensaciones, que proporcionan *intuiciones empíricas*, cuyo

objeto derivado denomina *fenómenos*. A su vez, al fenómeno le corresponde la sensación (su *materia*, dada *a posteriori*) y su ordenación (*forma*, dada *a priori*, es decir, independientemente de la sensación). Es el *entendimiento* el que permite *pensar* las *intuiciones empíricas*, siendo el producto de este pensamiento el *concepto* del objeto (2004: 65-66, A 19-20 / B 33-34). Si el entendimiento actuaba directamente sobre el objeto *dado* a la sensación, la *razón* se refiere al *entendimiento*, y no directamente al objeto. Para llegar al objeto necesita, pues, pasar por el «filtro» del entendimiento, ordenando los conceptos que ha producido y confiriéndoles una máxima unidad (2004: 531, A 643-644 / B 671-672).

Puede ampliarse esta «progresión» a partir de aquella otra que, en relación con la *representación* y sus divisiones, expone en otra parte de la primera *Crítica* para llegar a la definición de la *idea*: la percepción (bajo el género de la *representación en general*) se denomina *sensación* cuando se refiere «exclusivamente al sujeto» como «modificación de su estado»; se denomina *conocimiento* si es objetiva, pero el conocimiento puede ser *intuición*, cuando se refiere de manera inmediata al objeto, o *concepto*, mediado por la sensibilidad (*empírico*) o por el entendimiento independientemente de la sensibilidad (*puro*), dando lugar en estas condiciones a la *noción*. Es cuando las nociones exceden la posibilidad de la experiencia que surge la *idea* o *concepto de la razón* (2004: 341, A 320 / B 376-377). El conocimiento sólo es posible mediante la unión de la sensibilidad y el entendimiento, es decir, de las *intuiciones* y de los *conceptos*<sup>30</sup>, a pesar de lo cual considera necesario separar las «reglas de la sensibilidad en general» (la estética) de las «reglas del entendimiento en general» (la lógica) (2004: 93, A 51-52 / B 75-76).

La relación de la *sensibilidad* y el *entendimiento* es sin embargo directa, en *cam- bio* la razón parece ir un paso más allá y no encontrar equivalente *directo* en la sensibilidad: la *idea* (proporcionada por la razón) no *encuentra en los sentidos* el objeto que le corresponde, no se da *en lo concreto* que es propio de la experiencia (2004: 318-319, B 383-385). Así debía ser si su objeto es la libertad, inaprensible para la experiencia al pertenecer al mundo nouménico. De lo que se ocupa, expone al comienzo de la *Crítica*

30 «Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas», resume la famosa sentencia (2004: 93 A 51 / B 75). Es por eso que ni lo que es lo propio del sentimiento de placer o displacer ni de la razón pueden resultar conocimiento, aunque de alguna manera se relacionen con él. El parágrafo 57 de la tercera *Crítica*, donde Kant elabora la distinción entre las ideas estéticas y las de la razón, son clarificadoras en este punto: ambos tipos de ideas dan lugar al ejercicio del pensamiento sin encontrar la concreción en un concepto —para las ideas estéticas— o en intuición sensible— para las de razón.

de la razón práctica, es del sujeto. Pero nada más lejos de la subjetividad (los imperativos categóricos o ley moral, que son los que considera como válidos y legisladores, son objetivos y no se basan en la inclinación ni en el sentimiento, son puramente formales), aunque su realidad sea «*subjetiva-práctica*» (1992: 378, § 88).

Era necesario ir a mirar estas relaciones, que justifican la denominación kantiana de *juicio de gusto* a lo que la filosofía inmediatamente anterior había denominado *estética*: es el gusto el que sirve para comprobar si las «reglas» o «criterios» de las consideraciones sobre la belleza, empíricas, son o no «correctas»: el juicio de gusto deberá contar, pues, con las propias leyes a priori, puesto que no las puede recibir a partir de la experiencia. La estética, por tanto, constituirá la ciencia, no de la belleza<sup>31</sup> —como habían pretendido, entre otros, Baumgarten—, sino del conocimiento dentro de la primera parte de la «doctrina trascendental», donde analiza los *a priori* de la sensibilidad: el *espacio* y el *tiempo* (2004: 66-67, A 21 / B 36). La *sensibilidad* atiende únicamente a la «receptividad», su función es «recibir representaciones» (el entendimiento los puede producir por sí mismo) (2004: 93, A 51 / B 75), sin que *a priori* podamos saber si comportarán placer, dolor o indiferencia (1995: 38; 1992: 200, § 37). Ahora bien, si la representación provoca un sentimiento placentero es que ha sido referida al sujeto y en este caso Kant habla del *juicio de gusto*, que es *estético*. Si el conocimiento no podía surgir sin la unión de la sensibilidad y el entendimiento, y el juicio de gusto no produce ninguno, es que permanece más bien del lado de la sensibilidad, aunque sea susceptible de aliarse con el entendimiento. La sensibilidad no es su base, sino el ámbito en el que despliega su papel. Quedaría así pues justificada —en la terminología kantiana— la inclusión del término *estética*, no referida al acto de juzgar la belleza, sino como denominación del tipo de juicio emitido. Su «fundamento de determinación no es un concepto, sino el sentimiento», añade en la tercera *Crítica* (1992: 144, § 15).

Otra referencia a la *Crítica de la razón pura* permitirá el paso a la extensión de los puntos indicados en lo que respecta a la facultad de desear. Se trata de una observación que procede de la distinción entre la lógica pura —doctrina pura de la razón, del pensa-

31 El filósofo del Idealismo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel también tendrá reparos en la utilización del término: inaugura sus lecciones sobre la estética advirtiéndole cómo de lo que se tratará es, en concreto, de la «*filosofía del arte bello*». Como sostuviera Kant, la etimología del término remite al sentir, pero Hegel aún se aleja de aquel ya que no pretende, como los filósofos que inauguraron la disciplina, analizar los sentimientos que provoca la belleza, sino volver al objeto. La restricción, subrayo, Hegel la refiere a la *belleza*, y más en concreto, la *artística* (HEGEL 1989: 7).

miento en abstracto— y la aplicada —concreta, empírica—, que equipara a la relación de la moral pura y la doctrina de la virtud: la lógica aplicada «trata de la atención, de sus obstáculos y consecuencias, del origen del error, del estado de la duda...» y la doctrina de la virtud, que «considera esas leyes [éticas] teniendo en cuenta los obstáculos de los sentimientos, inclinaciones y pasiones a los que los hombres se hallan sometidos en mayor o menor grado» (2004: 95, A 54-55 / B 78-79). Aquí el sentimiento (en general) es un obstáculo para la doctrina de la virtud (que se relaciona con la facultad de desear inferior) al igual que el error lo es para la lógica. Si en la relación entre el entendimiento y la facultad de juzgar, entre el conocimiento y el sentimiento de placer y displacer, había sido necesaria una delimitación que era propia a cada una de las facultades, ya que había «terrenos» comunes en los que se podían confundir, también hay ámbitos comunes entre la segunda y tercera facultad (del ánimo), por lo que nuevamente requieren delimitaciones.

El vínculo entre los tres ámbitos ya lo había tratado al final de la segunda *Crítica*, justo antes de las conclusiones. El «observador de la naturaleza» ve transformada su repugnancia hacia un objeto en afecto a raíz del conocimiento que se desprende de sus observaciones —pone como ejemplo al filósofo Gottfried Leibniz, que volvió a colocar en su medio natural a un insecto después de haberlo observado en el microscopio y haber aprendido algo de él. Este es sólo el primer paso hacia las acciones morales, todavía no se trata del *interés* en las «acciones y en su moralidad», sino de la *admiración*. Lo compara acto seguido con la subjetiva «conciencia de la armonía de nuestras facultades de representación», donde se refuerza la facultad cognitiva («entendimiento e imaginación») produciendo un placer que puede ser comunicado a los demás, aunque sin conceder importancia a la existencia del objeto, porque de lo que se trata es del hacerse patente nuestra capacidad de elevarnos «sobre la animalidad» (1995: 191-192): tampoco aquí hay interés. Encontramos con esto una síntesis de lo que será en la tercera *Crítica* el Juicio de gusto, que definirá prácticamente con los mismos términos. Pero si seguimos el tratamiento que confiere al *sentimiento de placer y displacer* —el equivalente, como hemos visto, de la facultad de juzgar— en la segunda *Crítica* observamos que no lo sitúa, respecto a la facultad de desear superior, exactamente en el mismo nivel que aquel conocimiento procedente de la observación que producía admiración por el objeto. En relación a la facultad de desear, el placer lo definía como la «*representación de la coin-*



*cidencia*» entre actuar según las leyes de la facultad de desear y la acción o el objeto resultante (1995: 21)<sup>32</sup>. A raíz de esta definición, y de lo que se desprende más adelante, encontramos, también como prefiguración de lo que aparecerá en la *Crítica de la facultad de juzgar*, que el sentimiento de placer no es uniforme, sino que bien se une a la feliz satisfacción de la ley moral, como su consecuencia, o bien con la satisfacción empírica-material (y en este caso se relacionaría con la facultad inferior de desear, es decir, con el albedrío, precediéndolo<sup>33</sup>). La facultad de desear, empero, no habrá de depender del sentimiento de placer si ha de quedar enlazada con la ley moral, proceda el placer, bien de los sentidos, o bien del entendimiento. Todo placer empírico es incapaz de aspirar a la ley, y toda acción determinada por el placer procedente del entendimiento permanece en el mero albedrío y no en la suprema moralidad (KANT 1995: 39-40, 42-43): no se trata de la satisfacción del amor propio, sino de la búsqueda de unas leyes superiores que si bien no siempre producen la felicidad, al menos son fuente de *respeto* (KANT 1995: 42-43, 85). El sentimiento es siempre sensible (KANT 1995: 99) y subjetivo (KANT 1992: 124, § 3), por lo que no puede preceder al conocimiento ni a la ley moral, aunque pueda seguirlos. Pero hay un tipo de sentimiento intelectual, no «patológico», es decir, no «fundado en el sentido *interior*», ni ligado al placer o al dolor que se dirige a lo práctico: se trata del *sentimiento moral*, que produce un «*interés* en la observación de la ley» (KANT 1995: 104). Al igual que la razón pura teórica, también la práctica cuenta, paralelamente, con una parte *Estética*, aunque sólo relacionada con los sentimientos —no con las intuiciones (KANT 1995: 116). En la tercera *Crítica* incluye el sentimiento moral en la facultad de juzgar intelectual, de manera que queda relacionado con el juicio estético, pero con marcadas diferencias: en el juicio estético se encuentra complacencia universal sin interés en el juicio ni conceptos de las formas, siendo el gusto el placer o displacer; en el juicio intelectual, una complacencia universal *a priori* de las «formas de máximas prácticas» que no se basa en el interés pero que lo suscita, dando lugar al sentimiento moral (1992: 210, § 42).

Los paralelismos entre las tres facultades, que expone sobre todo en la introducción de la tercera *Crítica*, han empezado a aparecer, pues, con anterioridad. De estos

32 Aquí el tipo de placer es paralelo a aquel otro que se desprende de la relación en libre juego de las facultades del conocimiento, y concuerda perfectamente con lo que más adelante, en la tercera *Crítica*, indica sobre el vínculo entre el sentimiento de placer y la facultad de desear inferior y superior (ya mencionado anteriormente).

33 KANT 1995: 38-39; 1992: 207-208, § 41. Este último punto será retomado más adelante.

vínculos surgirá la división entre la belleza y lo sublime, según esté relacionado el placer o displacer con el entendimiento o con la razón, con el concepto de naturaleza o con el de libertad (1992: 102, AXLVI/ BXLVIII). Sin embargo, dedica toda una sección a la belleza como símbolo de la moralidad (*Sittlichkeit*): puesto que las ideas (conceptos de la razón) no encuentran intuiciones sensibles que muestren su realidad objetiva, sólo pueden ser presentados «como sensibilización» mediante el *símbolo* —consistente en la aplicación por *analogía* de la «mera reflexión» de una intuición sensible a un concepto diferente. Belleza y moralidad tienden a la universalidad, confieren «ennoblecimiento y elevación» del ánimo por encima de la mera sensibilidad, y cuentan con sus propias leyes. Ambas placen *inmediatamente* —en la intuición la belleza, en el concepto la moralidad— *sin interés* —si bien la moralidad lo suscita, como ya hemos visto—, la *libertad* concierne a ambas —en relación con el entendimiento y la razón, respectivamente— así como la *universalidad*. Se trata, pues, de otro punto de confluencia, puesto que el gusto permite un paso, «no demasiado violento», de los atractivos sensibles al interés moral (KANT 1992: 257-260, § 59).

Aunque las derivaciones psicológicas no entren en los intereses de Kant, es de suma importancia la ubicación del juicio de gusto y del sentimiento de placer entre las facultades de conocer y de desear, entre el ámbito de los fenómenos y de los noúmenos, y la relación de dependencia - autonomía del sentimiento estético con el conocimiento. La deuda que autores posteriores como Hartmann tendrán en sus conclusiones con el complejo sistema kantiano será mayor de lo que parece a primera vista. En el fondo, la «revelación» de la que tratará Hartmann como especificidad de lo estético deberá mucho a estas teorías.

#### 1.3.4. El giro ideológico y moral de Friedrich Schiller

Si Kant había hallado en la facultad de juzgar el puente necesario para unir el abismo entre el *fenómeno* y el *noúmeno*, y con ello resuelto un problema referido, sobre todo, al interés por el conocimiento, el poeta, pensador, historiador y dramaturgo Friedrich Schiller, seguidor de aquel<sup>34</sup>, acorta aún más las distancias entre teoría y práctica al encontrar en la estética la unión perfecta y carente de conflictos de las dos pulsiones

34 Ya en la primera carta advierte que manejará principios kantianos (SCHILLER 2000: 98).

que dirigen al ser humano: razón y sensibilidad. La obra en cuestión es el conjunto de cartas *Sobre la educación estética del hombre*, donde utiliza, además, un tono poético por otra parte acorde con el tema de interés: la estética, confiriendo a esta un papel esencial en la sociedad desde la educación: Schiller no escribe ajeno a las cuestiones políticas que a finales del siglo XVIII están cambiando el panorama europeo; al contrario:

«Las miradas del filósofo, como las del hombre de mundo están pendientes de la escena política, en donde ahora se decide, según creencia general, la suerte de la humanidad. Mantenerse ajeno de ese tema universal, ¿no demuestra una indiferencia censurable hacia el bien de la sociedad? (...) para resolver en la experiencia el problema político, precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza» (SCHILLER 2000: 100-101).

Schiller es consciente de la contradicción que conllevaba el ideal de la razón, pues aunque como finalidad proclamara la libertad, la sensibilidad quedaba coaccionada, de manera que propone una solución en la cual pretende afectar tanto al individuo como al cuerpo social<sup>35</sup>. Con ello irá más allá que su predecesor, no sólo porque aunque en Kant encontráramos, ciertamente, una relación entre belleza y moralidad, el nexo se haría más patente en Schiller: el arte rescata la dignidad humana perdida<sup>36</sup>. Además —insisto— intenta resolver algunas de las contradicciones presentes en el ideario de aquel: en su «Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?» (KANT 2013: 85-98), Kant alentaba al abandono de la «minoría de edad» (intelectual) mediante el ejercicio del propio entendimiento, mediante la libertad en el uso de la propia razón, como único modo de derrocar el despotismo y como método alternativo, por lo tanto, a la revolución que a su parecer mantendría los viejos prejuicios. Sin embargo, la libertad preconizada tiene unos límites y si bien en su uso público «tiene que ser siempre libre y es el *único* que puede procurar ilustración entre los hombres», el uso privado (aquel en que se ejerce alguna función civil) debe dejarse guiar por el gobierno (*ibíd.*: 90). Y mientras no llegue el momento en que, tras haber ejercido la libertad de pensamiento hasta conseguir un grado de perfeccionamiento tal que el individuo llegue a ser «apto para la

35 Preocupación, esta, ya presente en sus primeros escritos teatrales como *Los bandidos* y *Don Carlos, Infante de España*, según indica Lucía Bodas en su artículo «Autonomía y emancipación. Sobre la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la dialéctica de la Ilustración», pues ya marcaban el «bloqueo radical interno de la sociedad burguesa, escindida entre dos instancias, *lo real y lo ideal*, que no dejan de chocar entre sí» (BODAS 2010: 12) mediante la lucha de sus protagonistas contra la autoridad paterna, inicio de la tiranía, y el fracaso en la realización de los ideales (*ibíd.*: 16-21). Esta crítica continuaría en toda su producción.

36 «La humanidad ha perdido su dignidad; pero el arte la ha salvado y la conserva en venerables piedras» (SCHILLER 2000: 126).

*libertad de actuar*» —pues su época no la considera aún *ilustrada*, sino *de ilustración* —, ha de obedecer al Estado (*ibíd.*: 96-97). Como he indicado, Schiller insiste desde las primeras cartas en la problemática que comporta la coerción de la naturaleza humana, y contrariamente al parecer de Kant, sostiene que es el Estado tal cual está constituido en su momento el que ha causado el malestar en la cultura (SCHILLER 2000: 120)<sup>37</sup>, por lo que se hace necesario un cambio que habrá de comenzar por el individuo para repercutir en la colectividad.

Los impulsos a los que Schiller reduce el mencionado conflicto los presenta propiamente en la carta número XII. El primero de ellos, bajo la denominación de sensible, se ve limitado por las necesidades de la naturaleza, el tiempo y la materia. Exige variación y cambio, que el tiempo tenga contenido (*ibíd.*: 139). Su contrario, el impulso formal, se refiere a la naturaleza racional del ser humano, tiende a la libertad y a la unidad. Homogeneiza el tiempo al abarcar la sucesión íntegra de este y suprimir el cambio (*ibíd.*: 140-141). La tensión es inherente al ser humano puesto que ambos impulsos lo caracterizan.

«La incumbencia de la cultura es, pues, doble: primero, proteger la sensibilidad contra los ataques de la libertad, y, segundo, proteger la personalidad contra el poderío de las sensaciones. Lo primero, consíguelo educando la facultad del sentimiento; lo segundo, educando la facultad de la razón» (*ibíd.*: 144).

Pero limitar ambos impulsos, o permitir que sólo uno de ellos actúe, sólo puede dar como resultado la *insatisfacción de no realizarse el ser humano por completo*. La solución radicaría en la *actuación simultánea* de ambos impulsos, y para que tal cosa fuera posible sería necesario un tercer impulso: el *impulso de juego*, que se dirige a «suspender el tiempo *en el tiempo*, a hacer convenir el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad», (*ibíd.*: 149). Su objeto es lo que denomina «figura viva», sinónimo también de belleza (*ibíd.*: 151): cuando forma y vida se dirigen tanto a la sensación como al entendimiento obtenemos como resultado la belleza. En el impulso de juego coincide el deber con la inclinación, la incontingencia con la libertad, habida cuenta de que aquello con lo que el ser humano al jugar (libremente) se realiza por completo es la belleza<sup>38</sup>. Así, dulcificando la vida salvaje de manera que nos conduzca de

37 Ahora bien, decepcionado con el curso que estaba tomando la Revolución Francesa, no se aleja tanto de aquel cuando considera que la revolución no es suficiente para el verdadero cambio y es por ello que establece su propuesta.

38 Imposible no recordar aquí el equivalente al «libre juego de las facultades» kantiano. También la esté-

las sensaciones a los pensamientos, y trayendo a la sensibilidad la forma abstracta (*ibíd.*:162), alcanzamos el grado *cero* (*ibíd.*: 176), un estado en el que nuestra humanidad es recobrada en su estado completo<sup>39</sup> y nos prepara, por tanto, para el verdadero cambio social.

Y en este contexto el arte tiene una gran responsabilidad<sup>40</sup>, ya que es capaz no solo de educar a la humanidad sino de conducirla, como sostiene en *Sobre el uso del coro en la tragedia*, a la verdadera libertad, si es verdadero arte (*ibíd.*: 239, 240).

Son diversos los autores que han destacado la lectura política de la estética de Schiller, anticipando sus preocupaciones e ideas a los del pensamiento marxista, por ejemplo<sup>41</sup>. El filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas es de este parecer en el «Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre» (HABERMAS 1993: 62-67) cuando destaca el papel del arte como fomentador de la solidaridad y fundador de la comunidad, a la que pone en armonía, no por estetizar la vida o, mucho menos, fusionando la realidad y la ilusión como sería el proceder de los surrealistas, sino al «revolucionar las relaciones de entendimiento entre los sujetos» y permitir la unión libre y auténtica de todo aquello que la Ilustración había escindido (*ibíd.*: 66-67). Por otra parte, Terry Eagleton considera que la de Schiller es una estética que entra en contradicción y sostiene que una «auténtica estética radical» sería capaz de elaborar la crítica social (presente en Schiller) sin servir, a la vez, de sustento ideológico del siste-

---

tica de Schiller derivará en el desinterés; el juicio estético se produce cuando el placer ante el objeto se da «sólo por su mero modo de aparición» (SCHILLER 2000: 174), y «dondequiera que encontremos (...) los indicios de una apreciación libre y desinteresada de la apariencia pura, podemos afirmar que se ha verificado esa revolución en la naturaleza del hombre, y que ha comenzado propiamente la humanidad en él» (*id.*: 208). Partiendo de principios muy similares a los de Kant, como he ido señalando, Schiller transforma un problema de origen conceptual en una solución de carácter ideológico y moral.

39 La «unidad recobrada» o estado completo del *yo* es uno de los motivos que se repiten en las diversas teorías sobre la experiencia estética. Se trata de una unión, por supuesto, armónica y por lo tanto relacionada con la «Gran Teoría» (como la denominará el filósofo y esteta polaco Władysław Tatarkiewicz) de la belleza. Algo similar hallamos en el «instante poético e instante metafísico» de Bachelard: la poesía (se refiere a su recepción —utilizando la expresión del autor: a *lo que da—*, más que al proceso de creación, aunque también a las preferencias del poeta): «sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo en el lugar de los hechos la *dialéctica de las dichas y de las penas*. Y entonces es principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso, en que el ser más desunido *conquista su unidad*» (BACHELARD 2002: 93. El subrayado es mío), y: «el instante poético es una relación armónica de dos opuestos»; «el instante poético es una androginia» (*ibíd.*: 94; 95).

40 «No es verdad lo que se oye afirmar habitualmente de que el público empobrece el arte; el artista empobrece al público y, en todas las épocas de decadencia del arte, éste ha caído debido a los artistas. El público no necesita otra cosa que sensibilidad y posee sensibilidad (...) trae consigo una capacidad para lo más elevado» (SCHILLER 2000: 238-239).

41 El artículo anteriormente mencionado de Bodas (2010) ofrece un repaso de diversas interpretaciones en este sentido, señalando que a menudo se ha dejado de tener en cuenta el contexto propiamente del pensador y dramaturgo alemán, extrapolando las ideas de Schiller al propio.

ma político al que cuestiona (EAGLETON 2006: 178-180). En la «utopía» de Schiller no habría acabado de resolverse, pues, la contradicción. Tal vez no se habría llevado a cabo, todavía, de la manera oportuna.

En este punto podríamos todavía citar a Larry Shiner, de la universidad de Illinois, en su obra *La invención del arte*, en la que la invención que indica el título se refiere al sistema de Bellas Artes que se estableció en el siglo XVIII en el contexto del academicismo y la Ilustración. En épocas anteriores, sostiene el autor, no existía la distinción radical más reciente entre arte y artesanía, incluso durante el Renacimiento y con la reivindicación social del artista, todavía ocupaban la misma jerarquía de las artes del tejido y de la pintura, por ejemplo. Un papel importante en dicho establecimiento de las Bellas Artes lo tienen Kant y Schiller, quienes «consuman» lo estético, según reza un capítulo dedicado a estos autores. Shiner da cuenta de los prejuicios de raza, clase y género de ambos<sup>42</sup> —compartidos, también, por otros ilustrados—, y declara que si bien estos no invalidaban sus ideas filosóficas, tampoco hay que ignorar que tuvieron un determinado papel en el «nuevo sistema del arte y de lo estético» y la «democracia estética» pretendida por Schiller entraba en contradicción con dichos prejuicios (SHINER 2010: 212-213). Estas contradicciones y prejuicios detrás de unas características como la *pureza* y el *desinterés*, que comentaré más adelante, podríamos entender que quedaron (tanto para sus mismos autores como para la cultura a la que pertenecen, y a lo largo de la historia) «reprimidos», como el mismo *interés* y los elementos en principio «extraestéticos». Antes de entrar en estos temas, y retomando la estética kantiana, pasemos a continuación a las aportaciones a la teoría estética que Victor Basch realizó partiendo de su lectura e interpretación de Kant.

### 1.3.5 Victor Basch: la estética de la conciliación

A despecho del filósofo Manuel García Morente, el académico y filósofo Victor Basch (1927) introducirá las relaciones psicológicas en la estética kantiana, lo que le permitirá, además de ampliarla, refutar algunos de los puntos que encuentra demasiado rí-

<sup>42</sup> Estos prejuicios se basan en la idea de que no todo el mundo es capaz de desarrollar el gusto y alcanzar el refinamiento del mismo o llegar a disociar lo propiamente estético de lo útil. Por supuesto, esta dificultad no se presenta solo en lo estético. En el breve texto de Kant sobre la ilustración que acabo de mencionar, por ejemplo, son muchos los hombres y la *totalidad* de las mujeres quienes se resisten a la mayoría de edad intelectual (KANT 2013: 88).

gidos<sup>43</sup>. Basch se expresa, empero, con la terminología kantiana y se limita a desarrollar los mismos puntos que aparecen en la tercera crítica, aunque introduce en ella los elementos que cree que faltan. Basch conjuga así las aportaciones de Kant con las de la psicología de su época. Reconoce el mérito de Kant de ser uno de los primeros autores que se ocupa de las facultades del ánimo, que habían sido poco o nada tratadas anteriormente por considerarse cuestiones demasiado «oscuras». Es así como la distinción entre las diferentes facultades, de entre las cuales también destaca la de juzgar. Es uno de los primeros puntos que trata.

#### 1.3.5.1 *La progresión del sentimiento baschiano ante los límites entre las facultades kantianas*

Parece que el autor dirige todos sus esfuerzos a conciliar los elementos del sistema kantiano para dar flexibilidad a la ya aludida rigidez de su predecesor. Desde la especificidad de la facultad de desear a la del conocimiento, ambas en relación a la de juzgar, encontramos constantemente que las diferencias al parecer de Basch son siempre de grado, y no de naturaleza. Así, la facultad de conocer inferior o superior, el conocimiento sensible y racional, y por otra parte el deseo como patológico o como voluntad pura, y el sentimiento agradable o el de la belleza —que en estas dualidades habían sido radicalmente separados por Kant—, Basch encuentra una conciliación basada en una especie de evolución jerárquica —por etapas innumerables e imperceptibles— que siempre se inicia en la misma fuente: el sentimiento<sup>44</sup>. De este modo, a los placeres superiores les

43 Manuel García Morente reprocha a Basch haber refutado a Kant todo aquello que no había pretendido (dar una explicación psicológica a un problema que requería una investigación que debía encontrar sus herramientas más allá de los límites de esta doctrina); haber falseado la teoría kantiana sirviéndose de un psicologismo que no se adecua con las interpretaciones del autor, así como de mezclar la propia teoría estética con la exposición de la de Kant (Introducción a KANT, 2000: 39, 43). Si bien lo más interesante de la obra de Basch es precisamente la exposición de su estética, y las citas de Kant son suficientemente exactas como para posibilitar al lector la delimitación del inicio y acabamiento de las teorías de ambos autores, es cierto que en algunos puntos tiende a mezclar los ámbitos que interesan a Kant con la psicología, con la intención de ampliar los puntos que el filósofo de Königsberg dejó de lado. Si Kant analizó el funcionamiento de la facultad de juzgar y sus posibilidades y limitaciones, con Basch se introducen las consecuencias, se inclina más por el análisis de los sentimientos que se incluyen en ella, y al ir a estos “particulares”, donde las aportaciones de la psicología son necesarias, es cuando encuentra las carencias de las “leyes generales”.

44 El empleo del término *sentimiento* en Basch se refiere indistintamente al estado afectivo y emocional así como al resultado de la percepción sensorial. La distinción solo queda clara en Basch en aquellos casos en los que va a mirar el término empleado por Kant en lengua alemana. Por otra parte, cabe tener en cuenta que en general se refiere al «sentimiento de placer y displacer» kantiano, y que dada la gradación que Basch despliega en el inicio de las facultades del ánimo, y en las que encuentra un origen común, la diferenciación ya no es tan necesaria.

corresponden emociones superiores, lo que no va en detrimento de la emoción estética; por el contrario, sin lo que Basch denomina un «amor ideal» no sería posible el verdadero goce estético. El *desinterés* kantiano, pues, será uno de los elementos que niegue desde el principio, y para defender este punto apelará al hecho de que toda emoción prepara el movimiento, y toda acción se acompaña de emociones. Aquel inicio común es la «irritación» sensible, sea interior o exterior; es decir, las causas son siempre, en su inicio, orgánicas. Basch concluye que la primera respuesta de nuestro ser psíquico a las excitaciones exteriores o interiores es el sentimiento. Y, sin embargo, la psicología antigua y Kant habían tenido razón —continúa— al distinguir entre la voluntad y el sentimiento y considerarlos manifestaciones diferentes y originales de nuestro ánimo. Reconoce que las diferentes manifestaciones-respuesta voluntarias (que sólo se distinguen de las involuntarias por la presencia o ausencia de la consciencia) son diferentes de las formas paralelas del sentir.

En lo que concierne a la relación del conocimiento, Basch intenta no caer en el mismo peligro que asedia, según el autor, a Kant: el intelectualismo. Ya el filósofo alemán lo había querido evitar y sin embargo había subordinado la facultad de juzgar a las facultades *a priori* por conceptos del conocimiento. Y cuando Basch viene a rebatir a Kant en los puntos donde niega la pertinencia del conocimiento, al encontrar contradicciones en su sistema para que no se le derrumbe, advierte la presencia de algún tipo de conocimiento allí donde Kant lo había negado (por ejemplo, en el estado de ánimo del sentimiento, en el entendimiento que entra en «libre juego» con la imaginación). Ahora bien, no hay subordinación en Basch, sino de nuevo progresión: si el inicio de la experiencia estética es el sentimiento, tan sólo *después* pueden intervenir los procesos lógicos para recrear con *otro lenguaje* lo que el sentimiento, «en su lenguaje oscuro pero sin embargo tan extrañamente expresivo y tan universalmente comprendido había balbuceado» (BASCH 1927: 195). Si bien no encuentra suficiente justificación en la *universalidad* y *necesidad* del juicio estético tal y como lo formula Kant, hallamos que sí que localiza alguna especie de comprensión universal a pesar de su rudimentario lenguaje. La cuestión es que Basch parece dirigirse a conclusiones similares a las de Kant, pero ahondando allí donde encuentra errores, lagunas o contradicciones. Esto será lo que lo lleve a su propia formulación de la específica experiencia —o sentimiento— estético. Así es como procede, por ejemplo, con el tipo de contemplación estética, que cuenta entre



los méritos de Kant por haberla distinguido —en tanto que actitud humana— de las morales e intelectuales, faltándole sin embargo la distinción entre este tipo de contemplación y la de cualquier otra clase. Aquel «libre juego» entre imaginación y entendimiento había sido imprescindible para la reducción de la multiplicidad a la unidad, lo que no sólo concierne a lo estético, sino a todo tipo de representación. Basch sitúa la solución en los diferentes momentos del acto estético cuyo origen, como ya había indicado, residía en el placer sensible, pero que venía finalmente a aglutinarse con los sentimientos intelectuales y morales en una armonía, una «impresión única y placentera» en la que mucho tenían que ver las actividades «superiores» de la atención, la memoria, la asociación y la comparación (BASCH 1927: 249-262)<sup>45</sup>. La «conciliación» será también un elemento importante en la cuestión del *desinterés*. A pesar de negarlo, Basch le encuentra una posible justificación si la distinción elaborada por Kant entre las sensaciones que considera «inferiores» y «superiores»<sup>46</sup> hubiera sido más clara. Pero aquel «amor ideal» cuyo interés era también «superior» ya lo situaba al inicio del sentimiento, que transcurre a su parecer paralelamente al deseo (*ibíd*: 271).

### 1.3.5.2 *El sentimiento propiamente estético*

Basch llegará a su definición del «sentimiento estético» haciendo recapitulación de lo dicho hasta el momento:

«Les sentiments esthétiques sont des sentiments immédiats dus aux sens supérieurs, qui ne se rapportent ni nécessairement ni directement à des fonctions organiques, qui n'émanent que de l'apparence, des images des choses, n'ont pour fin que le plaisir immédiat produit par cette apparence, ne sont pas soumis aux conditions dégradantes qui accompagnent la satisfaction des plaisirs organiques, sont, en général, moins intenses que la plupart des autres émotions, excitent, par conséquent, une action moins profonde sur notre volonté, peuvent être, par suit, plus facilement écartés et coexister en plus grand nombre avec des variations plus rapides et plus brusques, sont enfin des sentiments sympathiques et

45 Es preciso hacer notar que Basch todavía se refiere a la belleza, aunque se exprese en términos más generales: es el «sentimiento estético» lo que en estos capítulos debe resolver, y al igual que Kant en muchos de los puntos en que el autor ve presuposiciones no siempre justificadas y justificables, se apoya en la base de una serie de «postulados» no indicados como tales. Si ciertamente la experiencia estética consistiera en la unión de los tres sentimientos que dan una primera división general, no siempre sería en concordancia con unos supuestos ideales morales e intelectuales, a no ser que al haber discordancia ya no se tratara de sentimiento estético.

46 Distinción que, por otra parte, es ya de antigua tradición en relación con la captación del objeto estético. En el siguiente apartado realizo un pequeño apunte al respecto.

sociaux<sup>47</sup>» (*ibid*: 283).

En esta definición no se aleja demasiado de Kant —*inmediatez*, *apariencia*, alejamiento de las *condiciones degradantes de los placeres orgánicos*—, más bien matiza algunos de sus puntos estableciendo grados de intensidad en lugar de fronteras estrictas, en función de los matices que había ido introduciendo. La *simpatía*, no obstante, es ya un punto original de Basch respecto a Kant en esta definición, y que además le servirá para desechar el *desinterés* de la experiencia estética: si es cierto que la *simpatía*, relacionada con el instinto de reproducción, es una derivación por substitución del egoísmo, no habría desinterés en la experiencia estética si esta es un sentimiento *simpático* (*ibid*: 285-289), como pretende demostrar. Al consistir la simpatía —siguiendo al psicólogo James Sully en *The Human Mind*, de 1892, y al sociólogo y filósofo Jean-Gabriel Tarde en *De l'Imitation*, de 1890— en la participación de los sentimientos ajenos, es también la que confiere la *inmediatez* al «sentimiento estético» por darse en la simpatía la fusión del sujeto con el objeto. Aquí tienen también un peso importante la *imaginación* —que permite la aludida *participación*— y la *asociación* —como elemento relacionado y enriquecedor, pero insuficiente por sí mismo, al no ser inmediato como la simpatía—, por lo que los elementos intelectuales, indispensables para ambos, están también de alguna manera presentes (BASCH 1927: 285-310).

No era, no obstante, una simpatía *universal*, sino *social*: es también de la cosecha de Basch esta atenuación de lo *común* en la estética kantiana. Comprobada la variación de los gustos a lo largo de la historia, no existiría un sentido superior al mero gusto subjetivo que siempre juzgaría de igual manera el placer y displacer ante los objetos, como pretende Kant, pues lo único «generalizable» sería el placer estético «puramente sensible» en cuya aplicación sólo hallaríamos la contingencia e inestabilidad —contra la *universalidad* y *necesidad* kantianas— de lo placentero<sup>48</sup> y la belleza. Es por este motivo que si existe una posible comunicación —recordemos aquel lenguaje *balbuciente* del

47 «Los sentimientos estéticos son sentimientos inmediatos debidos a los sentidos superiores, que no remiten necesariamente ni directamente con las funciones orgánicas, que solo emanan de la apariencia, de las imágenes de las cosas, que únicamente tienen por fin el placer inmediato producido por esta apariencia, no están sometidos a las condiciones degradantes que acompañan a la satisfacción de los placeres orgánicos; son, en general, menos intensos que la mayoría del resto de las emociones; excitan, por consiguiente, una acción menos profunda sobre nuestra voluntad, pudiendo ser, por ende, más fácilmente aislados y coexistir en mayor número con variaciones más ágiles y bruscas; son, en fin, sentimientos simpáticos y sociales».

48 Según Basch, el placer proviene de la excitación nerviosa, agradable y sin fatiga, y lo define como el «máximo estímulo con el mínimo esfuerzo» (BASCH 1927: 367).

«sentimiento»—; esto es, si cabe la posibilidad del *fenómeno social*, es precisamente por la «capacidad de amar e identificarse con el objeto»: la *simpatía*<sup>49</sup>.

La conciliación de los ámbitos de las «facultades anímicas» kantianas, que Basch transforma en «sentimientos», ciertamente amplía las posibilidades de la estética, pero tiene también sus limitaciones. Por el momento apunto que no se incluyen los elementos negativos que puedan intervenir en la experiencia estética, y que algunos de los factores que asocia a la experiencia estética, aunque no como constitutivos propiamente (como la asociación y el recuerdo) pueden ser el inicio de la experiencia estética tanto como aquella excitación nerviosa de los sentidos considerados «superiores». Esto, si es posible activarlos sin referencia perceptiva alguna. Pero incluso los «inferiores» pueden traer evocaciones que en ellas mismas constituyan una experiencia estética.

### 1.3.6 Apunte sobre los sentidos en la experiencia estética

Antes de proseguir con la secuencia de autores acerca de los diferentes tipos de experiencia, considero oportuno referirme brevemente a una cuestión que ha sido apuntada en relación a la distinción de Basch de los «sentidos inferiores y superiores». A pesar de que las referencias utilizadas se dirijan específicamente al ámbito de la estética, las implicaciones intelectuales y morales están, como se verá, muy presentes.

Refiero en primer lugar, tan solo a modo de ejemplo, dos de los autores más relevantes en la tradición estética al respecto: Platón y Santo Tomás de Aquino.

En el diálogo titulado *Hippias Mayor*, Platón da prioridad (intelectual y estética) a los sentidos visual y auditivo cuando en uno de los intentos de definición de la belleza se refiere a esta como el placer recibido por la vista y el oído, desdeñando el resto de los sentidos por el hecho de proporcionar placeres *agradables*, pero no bellos (PLATÓN 2000a: 297d-303e)<sup>50</sup>.

En segundo lugar tenemos, con argumentos similares, a Santo Tomás de Aquino, en cuya *Suma de Teología*, cuando distingue entre el bien y la belleza, considera a esta última como referida al entendimiento por captarse mediante la vista (2001: c. 5 a 4).

<sup>49</sup> Aunque aquí se han presentado de manera sintetizada, Basch trata largamente estas últimas cuestiones (*ibid*: 324 - 399).

<sup>50</sup> También Kant separará lo agradable de lo bello, de lo que Basch discrepará.

En otra ocasión justifica para la belleza —ampliando lo anterior— la referencia a los sentidos de la vista y el oído, por ser los más *cognoscitivos*, en detrimento de los demás, que se dirigen al *apetito* (1989: c. 27 a I).

Aunque la base de la tradición cuyos hitos podemos encontrar en Santo Tomás y en Kant se halla en las *éticas* de Aristóteles. En ambas se trata el placer como el camino hacia la felicidad, cuya búsqueda, más que legítima, es por unanimidad el bien supremo del ser humano. Pero en los placeres es precisa la moderación, la *justa medida* que aplicará a tantos otros elementos de las diferentes disciplinas de su filosofía. Ahora bien, fuera de la moderación quedan los placeres que atañen a la vista y el oído. Nadie nos tratará de licenciosos o intemperantes si nos dejamos seducir sin poner trabas a los deleites proporcionados por estos sentidos. La moderación habrá que aplicarla a los mismos placeres que compartimos con el resto de los animales. Así, incluso el olfato se vería libre de control si al disfrutarlo no se dirigiera al «objeto de sus deseos» (2000a: 1118a-1118b). Pues la contemplación de la belleza no nos impulsa, añade en la *Ética* dedicada a Nicómaco, ni a beber, comer, o entregarnos a los placeres del amor, sino a permanecer en ese estado de contemplación; la moderación o intemperancia se refieren a los placeres —nuevamente— que compartimos con los animales, el tipo de estímulo que también puede provocar dolor (ARISTÓTELES 2011: 1230b)<sup>51</sup>.

Théodule Ribot —autor que será tratado más adelante— da respuesta a esta restricción tradicional apelando básicamente al mismo argumento que encontramos en Aristóteles: el hecho de ser los sentidos del tacto, el olfato y el gusto los que se vinculan directamente con las necesidades primarias (siendo vista y oído las más alejadas), pero también al hecho de que gusto, tacto y olfato no provocan *directamente* la experiencia estética, sino que se limitan, en todo caso, a revivir representaciones de la vista y el oído. Por sí mismos sólo producen un estado agradable, un mero placer físico (RIBOT 1914: 342).

Contradice en este punto los argumentos del pensador y poeta francés Jean-Marie Guyau en *Los problemas de la estética contemporánea*, a favor de la capacidad de la totalidad de los sentidos para proporcionarnos emociones estéticas. Del placentero alivio

---

51 Hallamos un eco de ello en el siguiente comentario de Santo Tomás de Aquino: «Pertenece a la razón de lo bello que con su vista o conocimiento se aquiete el apetito» (1989: c. 27 a I) y, por supuesto, con el *desinterés* estético —del que me ocuparé más adelante, en el apartado 1.4.2.1.

del hielo en la frente febril al de la blandura del césped bajo los pies –mucho más intenso al experimentarlo que al evocar tal idea tras la visualización de la hierba–, o al de un trago de leche recién ordeñada tras una larga caminata, entre otros, son ejemplos que ofrece Guyau (1921: 61-67) y que, al parecer de Ribot, o bien son nuevos placeres físicos o bien son estéticos, pero mediante la asociación que *sólo* ofrecen los sentidos de la vista y el oído<sup>52</sup>. Los argumentos de Guyau son básicamente que las sensaciones producidas por éstos no afectan a la vida en general (a la conservación del individuo), que no hemos sido educados (estéticamente) en el resto de los sentidos, en los cuales el intelecto se ejerce en menor medida. La cuestión es, pues, según Guyau, que los filósofos son demasiado sistemáticos, contrariamente a los poetas, que prefieren dirigirse a los «sentidos inferiores, donde la vida es más profunda y más intensa» (*ibid*: 67). Apuesta por una experiencia *estética* ligada a la *vital*, no tanto a la *intelectual*, propuesta por los filósofos.

Por su parte, Greimas (1987) intenta ampliar las tradicionales restricciones analizando diferentes tipos de experiencias estéticas a partir de la percepción mediante la vista, el oído, pero también el tacto y el olfato –el sentido del gusto se resiste más a conseguir toda su plenitud sin el añadido de los demás sentidos, sin algún otro elemento relacionado, etc. (*id*: 74-75). Pero estas percepciones de la *imperfección* son tan *sólo el inicio*, el *desencadenante*, de toda una serie de asociaciones, sinestesias, recuerdos, nostalgias, que sólo en su desarrollo pueden considerarse experiencias estéticas, y como tales un famoso ejemplo que introduciría también el sentido del gusto como inicio en este

52 En una línea muy similar, todavía puede citarse al esteta francés Charles Lalo (1908), que ofrece para empezar, y como un «dato universal irrefutable», que «*les arts historiquement organisés ne s'adressent jamais directement qu'aux deux seuls sens supérieurs: la vue et l'ouïe*» (las artes históricamente organizadas no se dirigen directamente más que a dos únicos sentidos superiores: la vista y el oído. LALO 1908: 449). Desde Platón a las escuelas modernas inglesa y francesa, recuerda, ha sido así considerado. Con la misma contundencia explica cómo «las impresiones visuales y sonoras actúan a distancia. Por el contrario, el tacto o el gusto solo se ejercen mediante el contacto de los objetos sentidos; el olfato incluso exige una disolución de partículas materiales en la superficie de nuestras mucosas, es decir todavía una adherencia; y el gusto implica una destrucción egoísta y utilitaria del objeto percibido» [Les impressions visuelles et sonores agissent à distance. Au contraire, le toucher ou le goût ne s'exercent que par le contact des objets sentis; l'odorat même exige une dissolution de particules matérielles à la surface de nos muqueuses, c'est-à-dire encore une adhérence; et le goût implique une destruction égoïste et utilitaire de l'objet perçu (*ibid.*: 454)]. También alude a Guyau y lo refuta alegando la dependencia de los sentidos «inferiores» respecto a los superiores para que pueda darse lo estético. A pesar de la importancia del poder asociativo y sugestivo puestos de relieve por la escuela alemana contemporánea, y que reconoce. Además, únicamente para los datos visuales y auditivos tenemos órganos receptores y también productores, pudiendo ser, pues, para estos datos, activos y pasivos al mismo tiempo. Bien sea por el vínculo más directo al ejercicio intelectual a la hora de propiciar el sentimiento estético de la vista y el oído, por la intensidad que estos sentidos son capaces de soportar, contrariamente a los que nos apegan a las necesidades vitales, todo apunta al parecer de Lalo a la jerarquía ya indicada. Años más tarde, en sus *Notions d'esthétique*, lo reitera y resume destacando no solo la superioridad estética de ambos sino también la intelectual, el *desinterés* que les es propio y su capacidad y precisión para percibir a distancia (LALO 1927: 53-54).

ámbito sería el de la magdalena que degustada por el narrador de *En busca del tiempo perdido* lo estremece de placer y le lleva a la intensa rememoración de su pasado (PROUST 2003: 62-64). El mismo Greimas hace una breve alusión a este asunto, que no llega a desarrollar:

«Quelque chose arrive soudain, on ne sait quoi... Cognitivement insaisissable, cette fracture dans la vie es susceptible, après coup, de toutes les interprétations... on croit y reconnaître la madeleine renvoyant aux sources immémoriales de l'être<sup>53</sup>» (GREIMAS *id*: 72-73).

Pero en el fondo esta *imperfección* gustativa sigue el mismo proceso que el resto de los ejemplos que expone en los primeros capítulos. Así pues, Ribot no iría mal encajado al apuntar a la capacidad asociativa de la vista y el oído, a pesar de respetar, no obstante, las tradicionales restricciones, pues lo que se deduce de lo expuesto es el trabajo de la *asociación* de lo percibido con toda una serie de elementos como desencadenante de la experiencia estética.

Los ejemplos que había utilizado Guyau dan cuenta de una asociación de carácter simple, directo, y en la que no profundiza. En cambio Greimas desarrolla sus ejemplos desplegando una concatenación de asociaciones donde la imaginación juega un papel esencial.

Todavía cabría citar otra fuente, esta vez literaria, de la que indirectamente se desprende el mismo asunto. Se trata del poema titulado *Er ist's*, del alemán Eduard Mörike, dedicado a la llegada de la primavera<sup>54</sup>. En él encontramos la percepción de la nueva estación mediante los sentidos de la vista, el oído, el olfato e, indirectamente, del tacto: la primavera se anuncia mediante el despliegue del cielo azul, mediante su característica fragancia que roza la tierra, el retorno de las violetas y los sonidos armónicos. Pero no se halla en el poema alusión alguna a los sabores que también vuelven con ella, si bien sería posible una recreación como la que ofrece Salabert en su interpretación de la pintura *El jardín de las delicias* del Bosco después de reivindicar una «libre poética de los fru-

53 «Algo llega de súbito, no se sabe qué... Cognitivamente inasequible, esta fractura en la vida es susceptible, después, de todas las interpretaciones... creemos reconocer la magdalena que reenvía a las fuentes inmemoriales del ser».

54 «Frühling läßt sein blaues Band / Wieder flattern durch die Lüfte; / Süße, wohlbekannte Düfte / Streifen ahnungsvoll das Land. / Veilchen träumen schon, / Wollen balde kommen. / –Horch, von fern ein leiser Harfenton! / Frühling, ja du bist's! / Dich hab' ich vernommen!» (MÖRIKE 1954: 47). «La primavera deja su cinta azul / aletear nuevamente a través del aire; / dulces aromas bien conocidos / rozan llenos de presagios la tierra. / Las violetas ya sueñan, / de nuevo quieren volver. / –¡Escucha, a lo lejos, un tenue tono de arpa! / Primavera, isí, eres tú! / ¡Te he sentido!» (traducción propia).

tos» —tan presentes en el tríptico—, así como una valoración de tipo estético de «aromas, formas, colores y sabores» (SALABERT 2005: 33).

La tradición había apelado al carácter cognitivo de algunos de los sentidos contra el apetitivo de los demás, a la vinculación o desvinculación de la necesidad de los instintos contra la libertad de la asociación en la imaginación. De ahí su inferioridad o superioridad. Y si bien la sofisticación y artificialidad que puede ofrecerse al sentido del olfato<sup>55</sup> hace más fácil su inclusión dentro de la experiencia estética, la entrada del tacto, y en mayor medida del gusto, sólo es posible —en la teoría— a pequeños pasos. Tanto en el ejemplo que sobre el tacto había ofrecido Greimas —la caricia del terciopelo verde del sofá donde el protagonista de *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, lee una novela que lo absorberá literalmente— como el poema de Mörike, se trata casi de un roce, bien casual y accidental, bien indirecto, y el gusto quedaba inseguro en uno, ausente en el otro. Además, el peso de las ideas estéticas tradicionales es de tal envergadura que incluso al intentar frustrarlas en la práctica artística a menudo se filtran de algún modo sus principios.

En la novela de Patrick Süskind titulada *El perfume*, por ejemplo, se ofrece la teoría según la cual el sentido privilegiado para la recepción de la belleza es el olfato, aunque al ser humano esto le pasa inadvertido y sigue deleitándose, en el nivel de la consciencia, con el de la vista. El protagonista, Jean- Baptiste Grenouille, tiene la cualidad de no desprender olor alguno a pesar de guiarse, precisamente, por el sentido del olfato. Es capaz de reconocer el olor propio de cada partícula del mundo que lo rodea, y tras haber aprendido a fijar las esencias habiendo pasado por los talleres de varios perfumistas, se dedica a asesinar a hermosas jóvenes cuyo aroma desea conservar. En la novela, bajo la perspectiva del protagonista, se nos presenta la correspondencia entre el atractivo de las formas visuales y su olor (el verdadero encanto tras aquellas). Asimismo, Grenouille pasa absolutamente desapercibido por carecer de olor corporal —uno de

---

55 Como apunta Eco (2004: 56) en su *Historia de la belleza*, los objetos percibidos a la vista y al oído pueden ser reducidos al orden, la proporción y la medida, de ahí la preferencia de estos sentidos en la antigua Grecia. No obstante, también la composición de perfumes y manjares requiere de la correcta y proporcionada disposición de los elementos. En el ejemplo literario que se tratará a continuación (*El perfume*, de Patrick Süskind), se ofrecen detalles sobre cómo el perfumista que forma al protagonista insiste en el uso de los aparatos y sistemas para medir las sustancias ante el modo intuitivo para componer fragancias de este. Lo cual remite de algún modo una de las «leyendas de artista» acerca del descubrimiento casual del talento en un joven sin formación, pero sobre todo al maestro academicista que se ve sobrepasado por el *genio* natural y sin norma del discípulo.

los motivos por los cuales no es descubierto en sus asesinatos—, lo cual remedia mediante la composición de un perfume que imita la fragancia natural del ser humano: la ausencia de olor se equipara a la *an-estesia*. El olfato es aquí, pues, el sentido de influencia más poderosa, el que guía los actos de las personas, pero de un modo *inconsciente*. Incluso Grenouille no adquiere conocimiento de tal poder sino con los progresos de su formación. También, como decía, el olfato es indispensable para la percepción de la belleza, y aquí observamos nuevamente el peso de la tradición: por una parte se nos «desvela» el motor de nuestros impulsos pero también de nuestro *gusto*, asociando así la inclinación vital y apetitiva con la estética, desoyendo de este modo la mencionada tradición. Por otro lado, sin embargo, el protagonista muestra una especie de *desinterés* estético-intelectual en su afán por capturar mediante la elaboración de un perfume la belleza de las jóvenes que para ello asesina. Lejos de ser desapasionado, lo que hallamos en su caso es la disociación de su inclinación olfativa de cualquier otro apetito; el asesinato es únicamente el medio. No importa que su aptitud y proceder como ser humano sean una excepción: no deja de serlo también, en la teoría, la experiencia estética en su exquisitez más pura<sup>56</sup>. Además, si el olfato compite en la novela con la vista y el oído en cuanto a la proporción de los placeres refinados (al menos para Grenouille), la escena final nos devuelve a lo que ya apuntó Aristóteles en su jerarquía de los sentidos. Así, tras conseguir crear la esencia suprema a partir de la captura del olor de las diversas jóvenes que para ello ha ido acechando<sup>57</sup>, la utiliza para quedar indemne de la condena por sus crímenes: el *amor* que inspira con una sola gota le brinda la absolución, con lo que nuevamente hallamos la inclinación y respeto por la belleza que no podemos más que dejar libre. Pero, al ser este un sentimiento despreciado por Grenouille, decide aplicarse el resto del perfume en medio de criminales, vagabundos y prostitutas. El efecto es la alucinación colectiva que le da la apariencia de un ángel que la masa se dispone a apresar,

56 Se trata de la «pureza» estética que mencionaré más adelante, pero también de la denunciada por Larry Shiner en *La invención del arte* cuando argumenta que la experiencia estética se define y consolida durante la Ilustración, donde a su pesar, como ya se ha comentado, no dejamos de hallar toda una serie de prejuicios socioculturales que denegarían a una mayoría «embrutecida» el placer estético (SHINER 2010: 123-124, 187-213). Es, como mínimo, curioso que otros asesinos en serie de la ficción postmoderna (como por ejemplo, el popular Hannibal Lecter, ideado por el novelista Thomas Harris y devenido popular a partir de las sagas cinematográficas y televisiva) sean unos auténticos estetas a pesar de su sociopatía: si bien refutan el ideal schilleriano del hombre estético y su virtud moral, ya presente en cierto modo desde Platón, son absolutamente pulcros y asépticos (en cierto modo *desinteresados*) en sus actividades.

57 Aquí tenemos otra *idea estética* clásica, la de la composición de la belleza mediante la *electio* de las mejores partes de la naturaleza, superando así el artificio humano a esta, idea transmitida mediante la leyenda de Zeuxis y las cinco jóvenes electas para componer la imagen de Helena. Volveré a este ejemplo en el apartado 3.9.1.



ahora sí, consumiéndolo literalmente. Grenouille es víctima del *sparagmós* (despedazamiento) por la masa ebria del perfume como las Bacantes acabaron con Penteo bajo los influjos de Dionisos en la tragedia homónima de Eurípides. Como advirtiera Aristóteles, con excepción de los visuales y auditivos, para los placeres sensoriales es precisa la moderación.

Observemos algunas otras obras artísticas contemporáneas dirigidas a los sentidos rechazados por la tradición. Vinculado con el anterior tenemos los «rituales canibalísticos» del mejicano César Martínez Silva. Cuerpos antropomorfos esculpidos con materia comestible se presentan en una especie de altar para ser racionados por el artista/maestro de ceremonias y devorados por el público asistente. Entre la escultura y la performance, César Martínez retoma en sus *performances* tanto el ritual antiguo del *sparagmós* como su versión cristianizada de la Comunión para elaborar una crítica sociopolítica en la que el espectador, de igual modo que los asistentes de los antiguos rituales y en busca de una expiación similar, está implicado. En palabras del artista:

«Según sea el caso o el lugar geopolítico donde lo realice, el acto o banquete se connota de acuerdo con las circunstancias. Lo nuestro trata de ser un ritual de exorcismo para recuperar al otro ser dentro de *nos-otros*, el que se ha extraviado en los desastres políticos, y para ello un rito que nos consagre para renovarnos a *nos-otros* mismos» (MARTÍNEZ 2013: 205).

También el artista Chino Song Dong juega con la deglución en el arte en su serie de performances *Comiendo pasajes* y *Comiendo el mundo*. Como César Martínez, adapta la propuesta a cada ocasión y elabora a base de comestibles la maqueta de la ciudad donde ha de presentarse la acción para que el público la consuma. Como indica Laia Manonelles (2009: 22), se trata de una crítica al capitalismo que cambia a gran velocidad el perfil de las ciudades según sus propios intereses, deglutiendo así la antigua urbe. China ha sufrido en particular, durante las últimas décadas, grandes transformaciones urbanas que obras como la de Song Dong ponen en evidencia.

Estas dos obras, empero, se ofrecen no tanto al placer de los sentidos como a la reflexión crítica del espectador: aunque en ambos casos los ingredientes sean preferentemente dulces, es el acto de deglutir y no el de saborear el que predomina en estas acciones.

Así sucede también en el *happening* de la artista surrealista Meret Oppenheim con su *Festín de primavera* (Berna, 1959), donde ofrece un banquete servido sobre el cuerpo de una maniquí desnuda. Lo que se cuestiona en esta ocasión, según autoras como Irene Ballester (2012), es la actitud de los hombres surrealistas ante el cuerpo de la mujer, al que consideran un objeto erótico a devorar<sup>58</sup>. La asociación entre el placer sexual y la comida lo insinúa también en otras obras, como *Desayuno en piel* (1936), consistente en un juego de taza con cuchara y plato recubierto de piel animal, de gran éxito entre los surrealistas por encarnar a la perfección el objeto-fetichismo que, a partir del *ready-made* duchampiano, se dedicarían a elaborar<sup>59</sup>, en este caso remitiendo de un modo más o menos directo a la novela de uno de sus admirados autores simbolistas, Sacher-Masoch: *La Venus de las pieles*. Además, esta pieza se dirige al sentido del tacto. No podemos dejar de observar que en todos estos ejemplos la asociación de sensaciones e ideas es indispensable en la experiencia de la obra.

Hay aún algo más que dificulta la presencia de los sentidos del gusto, el tacto y el olfato en la experiencia estética, se trate de un placer inmediato o derivado entre otros elementos de la asociación, como he apuntado. Consiste en la actividad o pasividad del individuo en la percepción del «objeto estético», y en concordancia, en la posible búsqueda deliberada de la experiencia estética que en el apartado dedicado a la percepción ya he mencionado<sup>60</sup>. En la actividad —generalmente asociada con cuestiones extraestéticas— y en la intencionada búsqueda de la experiencia estética, esta puede ser difícil de alcanzar, pues esta

«nunca nos despierta como si fuera un reloj despertador, puntual y sin error. Al contrario,

58 La autora ofrece también otros ejemplos interesantes acerca del canibalismo en el arte como denuncia, en este caso de la misoginia (BALLESTER BUIGUES 2012: 121-126).

59 En el *Diccionario abreviado del surrealismo*, André Breton y Paul Éluard (2003) exponen su deuda con Duchamp al considerar sus *ready made* los primeros objetos surrealistas. Se trata de objetos de marcado carácter onírico, basados en los mecanismos de la psique en sus más profundos substratos.

60 Totalmente contrario a la jerarquía de los sentidos, aunque reconoce que en el arte predominan las obras visuales y sonoras, el esteta Joseph Segond confiere a los «mundos» sonoro y olfativo total capacidad para provocar la experiencia estética. Ya otros autores han indicado que, por ejemplo, el análisis de la arquitectura basado únicamente en el aspecto visual es incompleto. Tampoco la música es audición pura (este punto nos remitiría fácilmente a la *catarsis* musical según Aristóteles: al tratarse de una descarga psíquica debe estar implicado todo el cuerpo, por más que el «conducto» de entrada sea el oído. Para la recepción de la totalidad de los sentidos existen actividades que cuentan con la *técnica*, uno de los principios del arte —procedente de la *techné* griega—, y el gusto por los perfumes, argumenta, incluso en los más incultos es signo del placer desinteresado (Vid. SEGOND 1947 : 66ss). En este punto, como en la consideración general del arte (*techné*, armonía y orden orgánico de un juego intuitivo por el sujeto, finalidad sin fin, etc.), el autor sigue la tradición estética que parecía romper igualando la capacidad para provocar la experiencia estética de los cinco sentidos.

es el despertar que tenemos cuando el reloj se niega a funcionar: a *destiempo* y con la angustia o desazón de quien no sabe de pronto qué hacer, en qué ha de invertir sus gestos. He aquí, desde la Antigüedad hasta hoy, desde el pseudo-Longino hasta Apollinaire por lo menos, la teoría de la experiencia estética como conmoción o sorpresa (*ékplexis*)» (SALABERT 2005: 244).

### 1.3.7 La psicología de los *sentimientos* de Théodule Ribot

La vertiente psicológica de estos ámbitos humanos es tratada por Ribot, entre otros temas, en su *Psicología de los sentimientos* (1914)<sup>61</sup>. En primer lugar es necesario advertir sobre la diversidad de matices con la que cuenta el término *sentimiento* —sobre todo en lengua francesa—, que ya ha sido señalada al referirme a Basch. En el caso del presente autor se refiere a este como un tipo de «emoción» que considera «superior», propiamente humana. A su vez, la emoción es el término que vendrá a utilizar la psicología de su época para sustituir los más antiguos de «pasiones» y «afecciones del alma». Se trata de los estados de la vida afectiva que se hallan estrechamente relacionados con la biología por el hecho de verse modificados los estados orgánicos de diferente manera dependiendo del tipo de emoción, de modo que la intensidad de esta se encuentra en relación directa con la cantidad de accidentes fisiológicos que conlleva<sup>62</sup>. Si bien las emociones inferiores o simples se relacionan con la conservación del individuo o de la especie, y dependen de las «sensaciones, las percepciones o de sus representaciones inmediatas», las superiores se desmarcan en cierta medida de aquellas funciones elementales de la vida del individuo, vinculándose, según el autor, a las «imágenes cada vez menos concretas o a conceptos», y pueden reducirse a los *sentimientos* religioso, moral, estético e intelectual (*ibíd*: 99)<sup>63</sup>. El autor se encargará de la procedencia y evolución de estos sentimientos, y básicamente las diferencias entre ellos quedarán íntimamente relacionadas con su «contenido», es decir, con los asuntos a los que se aplican. Así, en el sentimiento religioso (cap. IX) se distinguirían los estados afectivos del miedo y el terror hacia un poder desconocido, misterioso e inaprensible, y del amor, la admiración, la confianza, ternura y expansión del creyente hacia su dios. Íntimamente relacionado con

61 La producción de Ribot es cronológicamente anterior al ensayo de Victor Basch. Sin embargo, he considerado más coherente seguir este orden en la exposición de estos autores: si bien Basch parte directamente de Kant e incluye, como ya se ha indicado, las derivaciones psicológicas, Ribot procede específicamente del campo de la psicología, por lo que su distinción entre los ámbitos que aquí interesan son de un orden totalmente diferente.

62 Ribot analiza en profundidad la naturaleza de la «emoción», en particular, en el capítulo VII (RIBOT 1914: 92-113).

63 La obra de Ribot está llena de rigurosas y rígidas clasificaciones. Ya se advirtió con Basch, cuando este analizaba la arquitectura kantiana, sobre el peligro de tales organizaciones cuando son excesivamente estrictas, aunque sin duda esta metodología, que responde al espíritu de su época, facilita en gran medida el estudio de estas cuestiones. Ahora bien, en defensa del autor hay que hacer notar que no solo se preocupa también de los «tránsitos» entre los diferentes elementos, sino que además, como se verá, en gran parte de sus consideraciones irá mucho más allá que otros autores más avanzados cronológicamente que se interesen por algunos temas en común. Por de pronto incluye la emoción en el *sentimiento* estético advirtiendo de buen principio sobre el error común de hallarla únicamente en «la survivance et l'ombre» (*ibíd*: 99).

el instinto de conservación del individuo, se trata de un sentimiento práctico y utilitario que expresaría el egoísmo de la lucha por la supervivencia. Aunque toda religión cuenta con unas premisas de carácter ético, se distinguiría del sentimiento moral —ni siquiera tendrían una relación de dependencia— en tanto que el sentimiento religioso no concuerda con las ideas que el autor considera como morales, ni se hallan en él los mismos impulsos que llevan a sentir y actuar según unas premisas éticas.

En efecto, Ribot encuentra en los sentimientos morales (cap. VIII) una tendencia o predisposición innata de carácter «motriz» —y no intelectual— cuya traducción en la consciencia es la noción de la «justicia». Junto con los sentimientos sociales —ambos quedan agrupados en la misma clasificación— los sentimientos morales se basan en la simpatía, la tendencia «altruista o benefactora», el mencionado sentimiento de justicia y el deseo de aprobación y recompensa.

El sentimiento estético (cap. X) contará al parecer del autor con la particularidad de desvincularse del cumplimiento de funciones sociales o vitales, de no tener como meta más que el placer mismo de ejercerse esta emoción. De ahí que numerosos autores lo hayan considerado como una forma de *juego*; el juego, según Ribot, «de la imaginación creadora bajo su forma desinteresada» (*ibíd*: 333). El autor se refiere a la actividad artística, donde el sentimiento en cuestión es primordial —en lo que se refiere al espectador, este habría de esforzarse por reproducir en sí mismo la misma experiencia que el creador. En la actividad artística se da un instinto innato y espontáneo, un empuje inconsciente que históricamente ha sido denominado bajo el nombre de inspiración. La actividad artística habría evolucionado, de sus formas primitivas, en las que todavía tenía una utilidad social (la danza antigua favorecía movimientos en grupo) al arte por el arte, es decir, la completa liberación de toda utilidad, pasando por el placer que tan sólo en segunda instancia provocaban los mitos, leyendas, creencias, etc., creados para un fin concreto. Lo que Ribot quiere demostrar es la evolución en el arte de lo social a lo individual, por una parte, y la del interés de lo humano al de la naturaleza, por otra parte. Podría decirse que el autor restringe el sentimiento estético a este impulso creador que proviene del inconsciente donde la imaginación y la asociación son de gran importancia, y pretende demostrar que las emociones de lo sublime y de lo cómico, aunque se relacionen en algunos aspectos con aquel, también difieren en algunos puntos no menos im-

portantes. Así, cuando en la fuerza abrumadora de lo sublime predomina el terror, no hay lugar según Ribot para la emoción estética. De la misma manera, si bien lo cómico se ha vinculado a la estética por el hecho de haber producido el arte creaciones que causan una risa placentera y desinteresada, no todo lo risible —demasiado heterogéneo como para zanjar la cuestión— corresponde a este sentimiento, en especial aquel estado emocional grosero y brutal propio de «primitivos», niños e incultos.

Respecto al sentimiento intelectual (cap. XI), se refiere a los estados afectivos, ya sean agradables o desagradables, que acompañan el trabajo intelectual. También aquí encuentra una evolución que reduce a tres fases principales: en primer lugar, la fase utilitaria y práctica —pues el saber y el conocimiento son necesarios para la supervivencia—, procedente de la sorpresa y curiosidad primera que nos induce instintivamente a indagar sobre la cosa en cuestión; la etapa desinteresada y científica que buscaría el conocimiento sin una meta ulterior, con lo cual *quedaría unido con el sentimiento estético*; y, por último, la pasión por el conocimiento, que llevaría al extremo la etapa anterior y se daría tan sólo en los casos excepcionales en los que un individuo decide dedicar toda su vida a la investigación científica sin esperar de ella recompensa alguna. Aquí desaparecería el interés que todavía pudiera haber en la etapa anterior —dado que al querer «penetrar en el misterio de las cosas el hombre espera aprovecharse» (*id.*: 372). Pero concluye en la reducción a dos polos opuestos del sentimiento intelectual: el que correspondería a aquella curiosidad primera, común e instintiva, y el que acompaña al pensamiento abstracto. A este último se le asimilarían el resto de los sentimientos dependiendo del tipo de estudioso que se dedicara a él: «la emoción moral, en los teóricos racionalistas (los estoicos, Kant), la emoción estética, en los críticos, la emoción religiosa, en los metafísicos y los teóricos dogmatistas» (*ibíd.*: 380).

Así pues, lo que tenemos con Ribot son los sentimientos del creyente, el ser humano predominantemente moral, el artista y el pensador. Comunes en todo ser humano, desde el momento en que les asocia una cierta tendencia instintiva dependerían más del impulso de cada uno que del tipo de actividad que desarrollaran en un momento dado. A diferencia de Kant, se trata aquí no de las facultades humanas sino de las emociones que de ellas se desprenden.

### 1.3.8 Síntesis de los autores

De las *facultades* humanas como *posibilidad*, en Kant, al sentimiento como *efecto*, en Ribot, el intelectualismo subyace en las distinciones entre cognición, ética y estética realizada por los tres autores principales de esta sección.

La base de la tripartición kantiana había sido la *facultad de conocimiento a priori por conceptos*, y Ribot hallaba una síntesis de la totalidad de los sentimientos por él evaluados en su distinción del pensamiento abstracto superior. Pero, además, el aspecto moral servía en ambos autores de limitación a lo estético (del desinterés kantiano al rechazo del mero placer físico en Ribot).

La estética kantiana, al presentarse como un puente entre noúmenos y fenómenos, se halla subordinada a su razón de ser: su campo de actuación es el placer, que se da en la concordancia entre las leyes de la naturaleza y las condiciones subjetivas de la experiencia –en su relación con el entendimiento– y entre la ley moral y la acción realizada –en su relación con la razón–, aunque no proporcione ideas, como esta, ni conceptos, como aquel.

Por su parte, Ribot había hecho derivar los diferentes tipos de sentimiento del tipo de *actividad* que se ejercía. Pero el ser humano no se dedica en exclusividad a ninguna de ellas, aunque sus inclinaciones personales lo lleven a ejercer en mayor medida alguna.

Con Basch, en cambio, se trata más bien de una gradación, de una relación de correspondencias y traducciones entre los tres ámbitos, más orgánica, donde quedan en armónica unión. Sin embargo sigue habiendo jerarquía, un idealismo donde van a parar las evocaciones que Basch considera «superiores» en ese «amor ideal» donde quedaba suspendida la experiencia estética. Queda lejos el recurso de los poetas, quienes según Guyau se sirven de los «sentidos inferiores» porque ofrecen mayor intensidad.

Algunas definiciones de la experiencia propiamente estética servirán, en el siguiente apartado, para introducir determinados conceptos que permitirán, en los sucesivos, proseguir con las relaciones de la estética con la cognición y la ética.

### 1.3.9 La estética del *aparecer*: algunas definiciones de la experiencia estética

Al ir a mirar algunas definiciones de la experiencia propiamente estética, algunos autores en sus respectivas teorías dan cuenta de un *aparecer* del objeto (estético), de una especie de *revelación* que en consecuencia produce un tipo especial de relación entre el sujeto y el objeto de su contemplación. En las definiciones que vendrán a continuación se hará patente la demanda de «pureza» en la experiencia estética a la que me refería en la introducción de la primera parte, y que conlleva las también aludidas restricciones, algunas de las cuales (la relativa a los sentidos, la separación de lo vital, etc.) ya he referido.

Nicolai Hartmann ofrece ya en la introducción de su *Estética* una definición de la experiencia estética que irá desentramando a lo largo de la obra, distinguiéndola como aquel estado en el que se da una separación del objeto (estético) del contexto en que se encuentra, produciendo en el contemplador, al quedar este hundido en su objeto, un análogo aislamiento de su contexto vital, olvidando su propio yo y su vida cotidiana, pues se halla sumergido en un mundo en el que sólo existen objeto y sujeto, concluyendo además esta experiencia con un estado que se concibe como un «doloroso despertar». Esta experiencia, considerada por el autor como una «elevación sobre la vida», tan sólo es asequible a los individuos de naturaleza sensible (1977: 16). Esto es debido a la *aparición* de algo perteneciente al objeto, pero no se trata de una ilusión de realidad sino que corresponde a un tipo de «visión superior» e intuitiva en la que el sujeto, gracias a su sensibilidad, descubre propiedades inherentes al objeto. Una aparición *estratificada* del exterior al interior, que es *co-percibida* de manera simultánea, es decir, sin moverse de la apariencia.

Hartmann insiste en la importancia de la aptitud del contemplador para la obtención de dicha revelación, pero siempre defendiendo la objetividad de los valores percibidos. El objeto únicamente se da para el sujeto y no como «ente en sí», por lo que esos modos del aparecer variarán de un individuo a otro (*ibíd.*: 97-98). La responsabilidad es compartida y uno se halla *ante* el otro a pesar de la fusión. Por ello el autor dedica algunos capítulos al *aparecer* en el arte, pues es el único objeto concebido en exclusiva para la experiencia estética. Esto es lo que distingue la obra de arte de la naturaleza y el ser humano como objetos estéticos, pues no existe tal voluntad tras la naturaleza, si bien



también esta se muestra y se oculta posibilitando así el *aparecer* dirigido a aquella «visión más alta» (*ibíd.*: 157), y aproximándose a lo estético en tanto que no se da un fin práctico. Precisamente, de manera similar a la exposición de Kant, lo que distingue este tipo de experiencia de la cognitiva y la práctica según el autor es la ausencia de la aprehensión cognoscitiva —pues la captación estética, insiste, es de tipo intuitivo (*ibíd.*: 168)— y del beneficio práctico. Toda una serie de requisitos, en suma, que remiten a una «pureza» de lo estético a la que ya se ha hecho referencia. Los argumentos que Hartmann utiliza para sostener esta última distinción no hacen más que aumentarla. Por una parte, de manera similar a Platón en el *Banquete* (PLATÓN 1997: 211 c-d), alude a la «donación de sentido que penetra en la vida humana mediante el valor estético», que no obstante se aleja del interés práctico por el hecho de darse como un regalo. Y aquí, aun recurriendo al desinterés, toma las palabras de Friedrich Nietzsche dedicadas a la «virtud obsequiosa» que como el oro se caracteriza por su rareza, inutilidad, resplandor y suave brillo (HARTMANN 1977: 476)<sup>64</sup>. El valor estético, como el obsequio, no pide nada a cambio. Por otra parte, enumera a continuación toda una serie de cualidades que fácilmente podrían, a su parecer, confundirse con las propiamente estéticas, pero que más bien cabría incluir en las prácticas, resolviendo con ello la posible incoherencia de lo expuesto anteriormente. Se trata de la mera búsqueda de la evasión y la distracción en el arte, sin considerar la calidad artística del objeto; se trata también del simple fantaseo, y del placer del propio sentimiento que se desbanca así del objeto con el que dicho placer se ha iniciado. Los califica, respectivamente, de «goce del material», «goce sentimental barato de la superficie», y «goce de sí mismo» (*ibíd.*: 478-480).

Si bien algunos puntos de la estética de Hartmann coinciden con la de Kant —el desinterés, la ausencia de concepto y de finalidad práctica, la capacidad de captar el mundo exterior más allá de los sentidos—, tanto la primera definición de la experiencia estética como las consecuencias de su desarrollo remiten a la descripción de la «contemplación pura» que elaborará el filósofo alemán Arthur Schopenhauer<sup>65</sup>. También para este, en *El mundo como voluntad y representación*, había sido el arte el que permitía esta verdadera contemplación en la que el individuo se olvida de sí mismo y se convierte en «claro espejo del objeto», ambos unidos y aislados del mundo y quedando ya lejanos

<sup>64</sup> La fuente es el inicio del capítulo «De la virtud que hace regalos», en *Así habló Zaratustra* (1977: 118).

<sup>65</sup> De hecho Hartmann cita en diversas ocasiones a los autores del idealismo alemán, en particular a Hegel, aunque introduciendo los matices que le permiten avanzar en sus propias teorías.

tanto el entendimiento discursivo como la voluntad del sujeto —equivalente esta última a la actitud práctica— (SCHOPENHAUER 1998: 148-152). También aquí se trataba de una «visión intuitiva» en la que el sujeto quedaba absorbido. Pero la superación del idealismo por parte de Hartmann consiste en desplazar la Idea por el aparecer, aunque en ambos casos se trate de una *revelación*.

Con pocos años de diferencia, la escuela francesa produce teorías muy similares de la mano de Mikel Dufrenne. También este confiere en su *Fenomenología de la percepción* (DUFRENNE 1982) igual importancia al sujeto perceptor y al objeto estético. Así, la percepción estética debe ser *adecuada* al objeto, fiel a este y «dejarlo hablar», pues «sólo cuando el objeto es bello puede convertirse en objeto estético, porque solicita de nosotros la actitud estética» (1982 I.: 32), en cuyo caso lo que se da es un *descubrimiento*. Por ello es preciso desechar el subjetivismo y no añadir nada al objeto, que en el caso de despertar en el individuo asociaciones, recuerdos, y relaciones de esta índole debería intervenir su represión para no traicionarlo. «El arte auténtico [percibido como tal es el objeto estético] nos desvía de nosotros mismos y nos vuelve hacia él», sólo remite a sí mismo y por eso mantiene la percepción del sujeto fija en él<sup>66</sup>. De modo similar, el autor desdeña el exceso de sentimentalismo, pues el objeto estético más que adular, convence (*ibíd.*: 172-173)<sup>67</sup>.

Se preocupa, al igual que Hartmann, de la posición que ocupan sujeto y objeto recíprocamente y en relación con el mundo circundante, y como este sostiene la separación del contexto que los rodea. Ahora bien, la irrealidad que conlleva la estetización no debe ser absoluta, de lo contrario «soñaríamos el objeto estético en lugar de percibirlo» (*ibídem.*: 198). La cuestión de la objetividad y la subjetividad es otro de los puntos co-

66 Este tipo de consideraciones se encuentran a menudo en la teoría estética del momento. La concordancia con Hartmann es perfectamente apreciable. También cabría ponerlas en relación, por ejemplo, con las del historiador del arte Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*, quien al referirse a la experiencia estética sostiene que el sujeto se «limita» a percibir el objeto sin relacionarlo «ni intelectual ni emocionalmente» más que a él mismo, abandonándose por entero a dicho objeto (PANOFSKY 2001: 27). Tanto si se emprende la tarea del estudioso ante la obra de arte (el objeto estético por antonomasia, aunque no el único) como si se la *recrea estéticamente* —el uso del término *recrear* ya implica una participación más que activa por parte del sujeto— la «actitud personal» y la «sensibilidad natural» —entre otros elementos— del individuo influirán en su experiencia, que en el fondo se dirige a los «tres elementos constitutivos» de la obra de arte: idea, forma y contenido (*ibíd.*: 28-31). Se le concede aquí de nuevo al objeto, pues, suma importancia.

67 En este sentido, y al igual que autor precedente, Dufrenne no se aleja demasiado de la estética de Schopenhauer, que consideraba lo «lindo y seductor», en tanto que estimulan la voluntad, alejados de un género superior del arte y opuestos a lo sublime (SCHOPENHAUER 1998: 168). Volveré a ello en el apartado 2.4.7.

munes entre ambos autores. También según Dufrenne interactúan: la *epifanía* es producida por la subjetividad, pero gracias a la *percepción* del objeto que no deja de hallarse en el mundo objetivo (*ibíd.*: 237). La percepción es la única que actúa sin que intervengan otros elementos como la imaginación<sup>68</sup> ni la asociación, y sin que se dirija al uso práctico ni al conocimiento. Es sólo aquí donde reside, inamovible, la fascinación por la *aparición* de la verdad del objeto estético. Sin embargo, hay también proyección del sujeto en el objeto –Dufrenne no niega tal paradoja–, aunque se trata de un yo transformado que asume el objeto, porque lo que lo permite tal fusión es una afinidad entre ambos. De nuevo encontramos el tono schopenhauariano, pues aquí Dufrenne podría haber realizado la misma cita que el pensador alemán para justificar cómo en la contemplación suprema de la Naturaleza el sujeto «llevará en sí la Naturaleza, de tal modo, que la sentirá como un accidente de su propio ser» (SCHOPENHAUER 1998: 149). La cita en cuestión pertenece al *Childe Harold's Pilgrimage*, de Lord Byron: «Are not the mountains, waves and skies, a part – Of me and of my soul, as I of them?»<sup>69</sup>.

En el volumen dedicado a la percepción estética, Dufrenne continúa defendiendo esta fidelidad al objeto. La percepción no hace más que asumirla y aunque complete su sentido no le añade nada que no comporte ya por sí mismo. El sentimiento (que considera, contrariamente a lo que se ha expuesto de Ribot, diferente de la emoción, impropia en la experiencia estética dada la alteración que comporta) se integra también en el proceso estético, relevando a la reflexión en esta realización del sentido del objeto estético. Se desprende de las relaciones entre el objeto estético y el sujeto perceptor –de manera similar a Hartmann– que este es simplemente un *medio* para que aquel pueda encarnarse, *aparecer*, ya que solamente se trataba de un *descubrimiento* y solicitaba una actitud determinada para poder ser considerado como tal. Aunque, por otra parte, finaliza su obra con un problema que surge a raíz de la experiencia estética, y que no di-

68 En este punto rebate la teoría que expone el existencialista francés Jean-Paul Sartre en *Lo imaginario*, pues si este sitúa lo irreal del objeto estético en la consciencia «imaginante», Dufrenne lo hace depender del desarrollo de la percepción (DUFRENNE 1982 I: 244-245). De lo contrario desaparecería aquella fidelidad hacia el objeto que viene reivindicando desde la introducción de la obra. En todo caso, la imaginación que interviene en el proceso estético es simplemente como ayudante de la percepción, permitiendo captar mejor «el objeto en la apariencia», es decir, en su «función trascendental» en el sentido kantiano (abriendo el camino para que algo *aparezca*). Si su trabajo va más allá y modifica el objeto, perdiéndose en sí misma, no se trata ya de una experiencia propiamente estética. Así lo expone el segundo volumen de la *Fenomenología de la experiencia estética*, dedicado por entero a la percepción estética (1982 II: 26-45).

69 «¿No son las montañas, olas y cielos una parte -de mí y de mi alma, como yo de ellos?» (traducción propia).

fiere en gran medida de la situación de la facultad de juzgar por parte de Kant como puente entre noumenos y fenómenos: se trata de la concordancia que el objeto estético indica entre el «hombre y lo real», ya que dicho objeto es «en sí y para-nosotros», y al mismo tiempo en que nos habla de su autor (el hombre), «revela un aspecto de lo real» (DUFRENNE 1982 II: 249). En esta ocasión es el objeto estético el que *media* una relación. Lo que es compatible con lo anterior puesto que al ser tan propia del objeto estético su autonomía ontológica, así como su existencia para el ser humano, sin el descubrimiento por parte de este sería incompleto, ya que requería (de nosotros) aquella especial actitud. Lo que sí encontramos aquí como posible problema es la cuestión de la imaginación: podría hallarse —sostenía el autor— la misma distinción entre la imaginación y la percepción que «entre lo posible y lo dado, y no como lo real y lo irreal», por eso si se desplegaba la imaginación en lo estético, puesto que lo «posible constituye un pre-real», iría a desembocar en el entendimiento, pues sobrepasaría al objeto en busca de lo real y de un sentido (*ibíd.*: 35). Por eso la imaginación tenía (o debía tener) menos importancia en la percepción estética. Ahora bien, ¿no podría considerarse que el objeto estético tal y como lo entiende Dufrenne queda en el nivel de la *posibilidad* hasta que se da aquel «para-sí» que lo completa?, ¿no es precisamente el momento de la *revelación*, de la *aparición*, cuando se daría por fin lo «real» del objeto estético como tal, con búsqueda o sin ella? Es decir, ¿no es lo que tenemos aquí una imaginación que de la mano de la percepción confiere al objeto una realidad estética? Y entonces, teniendo el sujeto al objeto ante sus sentidos, puede parecer que todo el mérito sea de la percepción.

Todavía cabe mencionar un planteamiento similar al de Hartmann y Dufrenne en lo que a esa propiedad del objeto estético como portador de una realidad se refiere. En este caso se trata más bien de una «verdad» que concierne específicamente a la obra de arte. El filósofo alemán Martin Heidegger, en *El origen de la obra de arte* afirma que en la obra de arte se ha puesto la *verdad* del ente; esta sería su esencia. Tomando como ejemplo los zapatos que en numerosas ocasiones reprodujo pictóricamente Van Gogh, pretende demostrar que no es que mediante una interpretación de la obra se llegue a conocer lo que es el utensilio, sino que la obra misma hace *aparecer* propiamente la *verdad* del mismo, pues la obra de arte reproduce «la esencia general de las cosas» (HEIDEGGER 1989: 219-223). Por su parte, el pensador inglés Herbert Read, en *Imagen e idea*, también establece una relación entre el *arte*, la *verdad* y la *realidad* de la naturale-

za. Pero aquí ya no se trata de una verdad absoluta, sino de un tipo de captación del mundo —la estética— que opera de manera diferente a la intelectual: con el filósofo y matemático Ludwig Wittgenstein —dice— ya quedó claro que el pensamiento filosófico sólo procede del «sentimiento subjetivo», lo que el artista siempre ha sabido y puesto a su favor. Y es así como los artistas ofrecen «verdades», registran el mundo que de tal modo —subjetivamente— han captado (READ: 1957: 131-133).

Así pues, no se trata más que de aquella clase de percepción variable según el sujeto y su estado de ánimo particular, aunque en el mismo momento no se concibe como algo particular que atañe al contemplador, sino como algo propio de su objeto, una *verdad* mediante la apariencia que se considera más allá de la misma. No es más que la deuda kantiana de la facultad de juzgar que posibilita el tránsito entre noúmenos y fenómenos: en la contemplación estética se vislumbra la *cosa en sí* que se halla tras el fenómeno, pasando aquella a un primer plano. Continuando con Kant, en esta operación el que actúa no es el entendimiento, sino el sentimiento de placer o displacer. Las operaciones intelectuales no alcanzan a la comprensión de esta epifanía, que tan sólo puede ser captada por el sentimiento. Aunque Kant nos hable de unos principios empíricos «más altos» a los de la mera captación por los sentidos, cuando trata sobre el mundo nouménico el tema principal son las acciones humanas, objeto de la filosofía práctica —un sujeto que no obstante tampoco puede darse al conocimiento más que como fenómeno. ¿De qué *revelación* se trataría, pues, si además en la experiencia estética se daba según Kant aquel libre juego de la imaginación y el entendimiento?

### 1.4 Imaginación, memoria y asociación: relevos del objeto estético

«Les plaisirs et peines viennent de nous, mais nous les attachons aux objets qui en sont l'occasion; ce que nous appelons l'âme des choses, c'est la nôtre projetée au dehors, placée dans les choses qui ont été associées à nos sentiments»<sup>70</sup>. (RIBOT 1914: 348)

A continuación se pretende analizar diferentes elementos propios de la experiencia estética, tales como la imaginación, la memoria y la asociación que se suman al objeto percibido, ese objeto que pasará a denominarse estético. Estos elementos, pues, tomarán el relevo del objeto para que dicha experiencia se produzca de manera que, como en la cita preliminar, es el trabajo subjetivo lo que la determina.

En *Los placeres de la imaginación*, de 1712, el empirista inglés Addison ya había indicado cómo la asociación de ideas mediante la excitación simultánea de diversos sentidos hace que los unos vivifiquen a los otros y aumenta el deleite de la fantasía, los placeres de la imaginación (ADDISON 1991: 145).

Sin duda es necesario algún objeto, algún estímulo en la percepción para que pueda darse la experiencia estética. Pero ese mismo objeto no sólo puede presentarse a nuestros sentidos, sino también ser evocado mediante la imaginación, y además un mismo objeto puede ser juzgado positiva o negativamente por parte de la sensibilidad, incluso no despertarla. Por tanto dicho objeto es susceptible de pasar a un segundo plano: lo importante entonces no sería tanto el objeto en sí mismo sino la experiencia que provoca. Es necesario el objeto que la teoría ha denominado «estético», pero dada la variabilidad de la sensibilidad (no exactamente del gusto) habría que volver al sujeto para comprender mejor su experiencia. Lo elemental es, pues, el objeto *como representación subjetiva*: el objeto pasa a subjetivarse (como si perdiera su condición de objeto, si bien ya había perdido su calidad de «cosa» (tangible) al poder ser sólo imaginada). Aquí es donde podría situarse el famoso desinterés kantiano, la indiferencia hacia la existencia o inexistencia del objeto juzgado como bello, sublime, etc.: cualquier objeto puede provocar la experiencia estética, y gracias a la capacidad de evocación ni siquiera sería neces-

---

<sup>70</sup> «Los placeres y las penas vienen de nosotros, pero las vinculamos a los objetos que los ocasionan; lo que llamamos alma de las cosas es la nuestra proyectada al exterior, situada en las cosas que han sido asociadas a nuestros sentimientos» (traducción propia).

aria su presencia. Estos son los puntos en los que Dufrenne rebatía a Sartre en *Lo imaginario*.

#### 1.4.1 El objeto imaginado

Partiendo de su distinción entre el mundo real –tangible, material, que se ofrece a la percepción– y el imaginario –mental, que considera irreal–, según Sartre el goce estético es «una manera de aprehender el objeto irreal» mediante la obra de arte real, y hace derivar de aquí el desinterés estético (SARTRE 1964: 235), siendo «la contemplación estética... un sueño provocado»<sup>71</sup>. Esto es debido al carácter de irrealidad que según Sartre afecta a toda imagen mental, a su diferente naturaleza con respecto al objeto de la percepción, y por la cual «nuestra actitud frente a la imagen será radicalmente distinta de nuestra actitud frente a las cosas» (*ibíd.*: 153).

Mediante varios ejemplos pretende demostrar que siempre hay un desfase entre los sentimientos dirigidos hacia objetos reales e irreales, y que si bien un determinado sentimiento –la ira, por ejemplo– puede desencadenar su objetivación en el producto imaginado –su descarga contra el enemigo en el plano mental–, este último no puede ser causa del sentimiento por ser imposible de alcanzar, de manera que si el sentimiento surge es porque ilusoriamente el objeto se ha asimilado a un recuerdo y porque estaba predeterminado; la respuesta era conocida de antemano. Aquí el «saber desempeña el papel de la percepción: el sentimiento se incorpora a él», siendo de este modo como aparece el objeto irreal (*ibíd.*: 175). Sin embargo, al igual que la conciencia «imaginante», «el goce estético es real» (*ibíd.*: 235), y por lo que parece, según lo expone Sartre, depurado y atenuado, inepto para el deseo, pues este implica un sumergirse en el mundo real (*ibíd.*: 238). Los dos mundos, el real y el imaginado, se enriquecen mutuamente: en lo irreal siempre se halla presente el «fondo del mundo», así como la «conciencia imaginante» da sentido a una situación real (*ibíd.*: 232)<sup>72</sup>. Ambos mundos se enriquecen, pero no son reversibles; por eso el deseo puede crear un objeto imaginario pero no puede desearse el objeto irreal. Lo que no impide, en primer lugar, que si al inicio estaba

<sup>71</sup> SARTRE 1964: 237. Esto es justo lo que Dufrenne había rechazado.

<sup>72</sup> Aquí es donde había situado, en un breve escrito anterior (*Esbozo de una teoría de las emociones*), la emoción como aquello que da sentido a la vida psíquica (SARTRE 1969: 83).

el deseo, lo que haya ocurrido es que este haya quedado sublimado<sup>73</sup>, y en segundo lugar, que una vez se despierte de ese sueño estético algo se haya «revelado» —tal vez lo que había sido transfigurado—, como pretendían los autores anteriores, y por tanto adquirido un cierto conocimiento que redirija hacia alguna dirección nuestras acciones.

Cuestiones similares son tratadas por Pere Salabert desde un punto de vista semiótico. En *El infinito en un instante* (1993: 1-104), por ejemplo, parte de las *categorías faneroscópicas*<sup>74</sup> del filósofo y matemático norteamericano Charles Sanders Peirce, situando la estética en el campo de lo *posible*, que a pesar de no pertenecer al ámbito del «universo mental» (de la lógica), una vez superado el primer instante de la percepción estética nuestro «universo semántico» puede exigir «un nuevo planteamiento» (*ibíd*:17). Hay aquí algún tipo de conocimiento, aunque sea una especie de «autopercepción», aunque no se presente como un conocimiento claro ni acabado. Si bien en esta obra el lugar de la estética era sobre todo considerado en su situación temporal —como un instante, una intrusión en el tiempo de la vida cotidiana que se verá enriquecida por ese *plus* de significación a menudo imprecisa—, aparecen algunos aspectos que serán desarrollados en una obra posterior. Aquí ya se tiene en consideración que el inicio de la experiencia estética se relaciona con el inconsciente —sólo que, una vez en el campo de la lógica, se desconoce «de qué estaba hablando» este (*ibíd*.: 34), y que en la percepción del objeto artístico, además de la creatividad del artífice, existe también una parte de la creatividad «decisoria [que] le corresponde a quien contempla» (*ibíd*.:16)<sup>75</sup>. Esto se ve

73 Aunque los estados de conciencia sean reales, lo que según Sartre no se advierte es que la reacción en la «actitud imaginante» no es más que el libre desarrollo de la actitud primaria que ha provocado la aparición del objeto irreal (SARTRE 1964: 172-173). Herbert Read cita un fragmento de *Principles of Art* donde el filósofo e historiador británico Robin George Collingwood realiza una aserción similar: la conciencia, «al atender a un sentimiento presente, perpetúa ese sentimiento aunque a costa de convertirlo en algo nuevo, no ya en puro o crudo sentimiento (impresión), sino en sentimiento dominado o imaginación (idea)» (READ 1957: 133). Esta sería, además, otra manera de explicar aquella progresión a la que se refería Basch cuando hablaba de una evolución psíquica al distinguir entre emociones superiores e inferiores, el interés y el «amor ideal» que concierne a la experiencia estética, etc. Nuevamente el objeto estético (irreal para Sartre si con este apelativo se lo denomina) puede considerarse como *mediador*, en este caso entre un sentimiento y su desarrollo.

74 Estas categorías son la *primeridad* (relativa a la percepción sensible en un primer estadio, todavía no relacionado con elemento alguno y donde por lo tanto no se da todavía una comprensión de lo percibido), la *segundidad* (donde se da la relación con algún otro elemento y se concreta algo más el objeto percibido) y la *terceridad* (donde intervienen los elementos culturales y el bagaje del individuo que le permiten el conocimiento del objeto percibido en su contexto).

75 Esto podría ser debido a la «ambigüedad» que Umberto Eco, siguiendo al lingüista ruso Roman Jakobson, observa en la función *poética*. Si bien no cualquier tipo de ambigüedad produce un texto estético, este último sí comporta ambigüedad en uno o varios niveles. Al «desviarse» la expresión queda alterado el contenido (ECO 2000: 368-371). Insisto, pues: esa «alteración» corresponde a la creatividad del artista, mientras que el contenido, en su consiguiente ambigüedad, queda abierto a la interpretación del espectador quien, a pesar de la reciprocidad de su respuesta, la atribuirá a las intenciones del artífice —o, como formularían los antes mencionados partidarios de la «aparición» de la esencia



amplificado en la experiencia amorosa, que en *Sphairos* (2005) es equiparada por Salabert a la experiencia estética, ya que en ambas se produce un mecanismo similar mediante la imaginación, con la que el sujeto completa y confiere el significado último a su objeto transformándolo hasta el punto de hacerlo propio sin saberlo. En correlación con la exposición de Sartre, a quien cita, y sirviéndose también del filósofo de origen polaco Ernst Cassirer, sostiene que «habilitada por la imaginación, la fuerza del deseo hace de gran arquitecto para la persona amada, que constituirá lógicamente en una perspectiva ilusoria» (SALABERT 2005: 78), irreal, aunque al sujeto se le antoja como lo más espontáneo y auténtico (*ibíd.*: 261-262). Y en el fondo, el placer ante esa imagen ilusoria, la de la persona amada o del objeto estético, no es más que el placer de sí mismo, como bien supo apreciar el ilustrado suizo Jean-Jacques Rousseau en sus ensoñaciones de «paseante solitario» rodeado de la naturaleza al narrar las experiencias estéticas producidas por su meditar (*ibíd.*: 262-263)<sup>76</sup>. Aquí quedan negadas las tres restricciones que Hartmann sostenía con el fin de distinguir la experiencia estética en su pureza y destacar la autonomía del objeto, aquellos goces material, sentimental de superficie y, sobre todo, el placer de sí mismo<sup>77</sup>. Si Hartmann pretendía evitar la intrusión de cualidades extraestéticas para dejar incontaminado al objeto estético, se ve aquí que a menudo, sin esa «contaminación» por parte del sujeto, el objeto quedaría inadvertido. Para «saber» ver lo imperceptible (a primera vista o ante una sensibilidad desentrenada) —lo que había sido imprescindible para Hartmann y Dufrenne, que acababan por situar ese carácter especial en el lado del objeto— se requiere también finalmente, pues, una «*predisposición*» intencional (SALABERT 2005: 245), aunque esta sea inadvertida por el sujeto, es decir, aunque el sujeto en esa representación, como tal, no se ofrezca como «cosa en sí» al pensamiento (KANT 1992: 87, BXVIII) y sólo pueda expresarse mediante un balbuceo (BASCH 1927: 195) referido, además, a otra cosa.

---

del objeto artístico, a la verdad de dicho objeto.

76 «De què es gaudeix en una situació així? De res d'exterior a si mateix, de res que no sigui un mateix i la pròpia existència» (ROUSSEAU 1996: 105). Son sus paseos los que permiten a Rousseau esos encuentros consigo mismo que en sus descripciones tienen todos los elementos de la experiencia estética según se define tradicionalmente (el olvido de sí mismo, el duro y forzado arrancarse de ese estado para volver a la vida cotidiana, el desprenderse de la agitación y del deseo...), excepto por la afirmación de que esa dulzura y esa paz tan solo residen dentro de uno mismo.

77 En el fondo esos tres tipos de placeres podrían verse recogidos en el tercero, el placer de sí mismo, ya que es a lo que conduce la placentera evasión y la distracción de aspectos desagradables que rodean la vida del individuo. Esto por una parte. Por otra, al perpetuarse esta *distracción* y verse el sujeto *atraído* hacia el objeto estético se llega fácilmente al fantaseo.

### 1.4.2 Algunas aportaciones acerca de la relación vital del receptor con el objeto estético

En un artículo dedicado al estudio de lo sublime, el esteta Étienne Souriau (1966: 266-289) trata otra de las restricciones, relacionada con las anteriores, que la estética —tradicional y actual— intenta evitar en defensa de la pureza estética. Durante una reunión entre intelectuales planteaba un amigo del autor la ficción que se halla tras la teoría clásica de la categoría estética referida. Ponía en duda la posibilidad, tal y como la refiere la teoría estética, de verse el «alma transportada», de «sentir la imaginación entrar en conflicto con el entendimiento» ante una obra de arte o de la naturaleza. Con sus experiencias personales como garantía, los asistentes pretendían rebatir el escepticismo del sujeto que, lejos de darse por vencido, alegraría la intromisión, en todas y cada una de las experiencias relatadas (un escalofrío ante la representación de una ópera de Wagner, un estado de ánimo colmado «de manera casi dolorosa» ante la aparición de un paisaje tras una costosa excursión, etc.) de «sentimientos pertenecientes a la vida cotidiana», y al olvido momentáneo o permanente de hallarse ante una ficción artística, resultando lo sublime tal y como los contertulios lo describían una «ruptura de la actitud estética». Souriau concluye en la «construcción mítica de los teóricos», pero no respecto a lo sublime, sino en lo que se refiere a la teoría de la actitud estética que «excluye del dominio estético toda relación viva y personal con el arte» (*ibíd.*: 267-270).

#### 1.4.2.1 Los prefijos negativos en los atributos estéticos. El desinterés kantiano

«¿Por qué razón deberíamos prohibir al arte ser sexual, o, por lo menos, que pueda estar sexualizado? Por nuestra parte, estamos convencidos de que o bien el arte es sexual, o bien no será en absoluto: el artista en mayúsculas ama imperiosamente la sonata, el cuadro o el poema que compone; y resultará de todo punto imposible que ese “pigmalionismo” no esté teñido en cierta forma de erotismo» (HUISMAN 2002: 146).

Esta reivindicación tiene su razón de ser debido precisamente a las limitaciones que durante siglos la filosofía y la teoría del arte han impuesto a este y a la estética, y que en parte cristalizan con los prefijos negativos a los que me referiré a continuación.

Además de la división sistemática de la ética, cognición y estética, de la que se han ofrecido los casos de Kant, Ribot y Basch, toda una serie de epítetos de carácter negativo

(*desinterés, indiferencia, indeterminación*) recurrentes en la literatura estética también dan cuenta de su relación con los demás ámbitos, marcando con dicha negatividad una separación con los mismos, o bien una relación de aporía que matiza las fronteras aludidas.

Aquella «relación vital» con el arte se relacionaría con un aspecto de la tradición estética que ha ido apareciendo: el desinterés. Aunque esta cuestión, como ya se ha visto, no se inicia con Kant, puede decirse que es a partir de la tercera *Crítica* cuando se ha tomado este punto como uno de los más importantes —a sostener o refutar— en lo concerniente a la teoría de la experiencia estética. Algo que recibe el apelativo de «bello», sostiene Kant, puede suscitar un interés, pero entonces no se trata de un juicio de gusto *puro*, antes bien, nos hallamos ante un juicio moral, pues la satisfacción se refiere aquí a la existencia del objeto, y no a su mera representación (KANT 1992: 122-123, § 3). Ante las detracciones posteriores a tal aseveración, García Morente (2001: 46-47) aconseja, por un lado, no echar en falta lo que Kant no había pretendido exponer y, por otro, atenerse a las explicaciones que ofrece en las secciones 41 y 42 (sobre el interés empírico e intelectual en lo bello), donde quedan claras las circunstancias en que se produce el interés<sup>78</sup>. Kant no tenía por qué dar, alega Morente, explicaciones pertinentes a la psicología —se limita a la filosofía trascendental. Se refiere a la crítica del poeta y teólogo alemán Johann Gottfried Herder en su sentencia según la cual «la belleza tiene para los que la sienten justamente el más alto interés» (citado en 2001: 47), interés que según Morente es propiamente la satisfacción estética, el mismo sentimiento de lo bello. Si así se interpreta, ello concuerda con la definición de Anne Souriau de *interés* en el *Diccionario de Estética*<sup>79</sup>: «estado afectivo y activo del espíritu que mira atentamente hacia un fin con placer y cierto estado de excitación mental» (SOURIAU 1998: 697). Aquí el interés no es consecuencia, no es *lo* que se suscita, sino el mismo estado. Precisamente es un error de interpretación lo que otros autores —a parte de Morente— achacan a los detractores del *desinterés* kantiano<sup>80</sup>. Tal es el caso de Heidegger (2000) acerca de la concep-

78 Esto es: respecto al interés empírico, al convertir en «objeto de uso» el objeto considerado bello para concordar con el gusto *social*; y en referencia al intelectual, complaciéndose simplemente con la existencia de los bellos objetos de la naturaleza sin intención de un «uso» ulterior (KANT 1992: 207-212, § 41-42).

79 Curiosamente, no se dedica ningún artículo al concepto de *desinterés*, aunque dicho concepto se mencione en algunos otros.

80 Kant deja bien claro lo que entiende por interés cuando lo define como la «complacencia que ligamos a la representación de la existencia de un objeto (...) tiene, por eso, a la vez, relación con la facultad de desear (...) Mas cuando se pregunta si algo es bello, no se quiere saber si a nosotros o a cualquiera le va

ción de lo bello en Nietzsche. El problema de la supuesta «mala comprensión» por parte de Nietzsche sobre la doctrina kantiana de lo bello pasa, a su parecer, por el filtro de la misma incomprensión por parte de Schopenhauer, que identifica el *desinterés* con la *indiferencia* y la suspensión de la voluntad. Lejos de ello, afirma Heidegger, si el interés significa «querer tener algo, para poseerlo, usarlo y disponer de ello (...) siempre considerado, es decir, representado, en vista de otra cosa» (*ibíd.*: 110), su ausencia en lo bello significa que hemos de dejar que «llegue ante nosotros puramente como él mismo, en su propio rango y dignidad», por sí mismo, y no «en vista de otra cosa», lo que implica nuestro esfuerzo de dejar el objeto en libertad para que no sea otra cosa que sí mismo, objeto puro, aludiendo lo bello «al hacer aparición en la apariencia de ese aparecer» (*ibíd.*: 111)<sup>81</sup>. Otro de los errores interpretativos de Kant –en general– es tomar el desinterés como único elemento constitutivo de lo bello. De modo que toma otra parte de la definición kantiana, «aquello que agrada», para hacer convenir a Nietzsche con Kant, pues aquel, en sus escasas definiciones, se sirve de dicho concepto. Lo que agrada es, según Heidegger, «aquello que con-dice con nosotros, que nos co-responde» (2000: 112) y donde vemos nuestro modelo. Una especie de intercomunicación y de acorde entre «esencias». En el «libre favor» (Gunst) que conferimos a lo bello<sup>82</sup> se hallaría el interés según lo entiende Nietzsche, que no lo hace de manera tan «aguda» como Kant, al parecer de Heidegger.

Pero cabe añadir que Nietzsche va más allá de la consideración de lo bello en sí mismo que demanda Heidegger, y mira hacia otra cosa cuando, en contraposición a Kant, en *La genealogía de la moral* (1997b: 135-137, § 6) da la razón al literato francés Stendhal cuando este llama a lo bello «une promesse de bonheur» y se ríe de los que, fascinados por la belleza, afirman ser capaces de contemplar «desinteresadamente» una estatua femenina desnuda. No hay más que ver –dice– la actitud de «cura de aldea» de Kant cuando trata acerca del sentido del tacto<sup>83</sup>. Al relacionar la belleza con la promesa

---

en algo la existencia de la cosa (...) sino cómo la juzgamos en la mera contemplación» (1992: 122, § 2).

81 En concordancia, pues, con el «aparecer de la verdad del ente» en la obra artística que refería en «El origen de la obra de arte».

82 Aquí Heidegger dice utilizar los términos de Kant. Encontramos dichos términos en su distinción entre tres tipos de complacencia: la de lo agradable, la de lo bueno y la de lo bello. En ellas la complacencia se refiere, respectivamente, a la inclinación, al respeto y al *favor*, «pues el *favor* es la única complacencia libre», que ni supone ni suscita necesidad ni se nos impone por una ley de la razón» (KANT 1992: 126-127, § 5).

83 Se refiere, probablemente, al capítulo «Del sentido del tacto» en la *Antropología en sentido pragmático*. Kant tacha a este sentido como el «sentido más grosero» por obtener sus percepciones «por medio del contacto» (KANT 1935: 43, § 17).

—lo que comporta un «más allá», un *plus*— y con el placer sensual, Nietzsche encuentra una complacencia que no se conforma con la mera *representación*; el interés no es algo interno al mismo placer contemplativo, sino algo que se *suscita*. También Nietzsche había advertido sobre una mala comprensión del desinterés kantiano por parte de Schopenhauer, y en contra de este considera que la belleza comporta una excitación *de la voluntad*.

Voces a favor y en contra del desinterés —en lo bello y, generalizando, en lo estético<sup>84</sup>— se han ido pronunciando a lo largo de la literatura estética, si bien ha habido una predominante defensa de este en la historia.

Páginas atrás, al tratar brevemente la jerarquía de los sentidos en la experiencia estética —íntimamente relacionada con el *desinterés* al que los denominados «sentidos inferiores» (olfato, tacto, gusto) eran incapaces de conducir—, indiqué tres de los autores principales de tal tradición: Aristóteles, Santo Tomás de Aquino y Kant. Si contemplando un objeto bello u oyendo cantar no queremos ni comer ni beber (ARISTÓTELES 2011: 1230b) será porque la belleza, a diferencia del bien, aquieta el apetito por ser captada mediante los sentidos más cognoscitivos de la vista y el oído (TOMÁS DE AQUINO 1989: c.29 a.1); esto es, no nos interesa su existencia sino tan solo su contemplación (KANT 1992: 122, § 2). Pero conviene tener en cuenta que la falta de apetito en Aristóteles apuntaba más al arrebató que compara a la seducción que produce el canto de las sirenas, es decir, se trata de una atracción irresistible a la que no podemos oponer nuestra voluntad, a pesar de lo cual no se nos tacharía de intemperantes. Que ello se deba a características que nos diferencian de los animales no debe hacer perder de vista, por una parte, que compare el placer estético con un estado en el que nos hallamos fuera del

---

84 Ya se ha llamado la atención anteriormente sobre el hecho de identificar la belleza con la experiencia estética. Se ha visto claramente con la exposición y definición que ofrece Basch, pero se trata de una asimilación largamente mantenida por los estetas. Así, al elaborar Tatarkiewicz su historia del concepto de belleza, enumera las tres principales nociones de belleza que se han dado a lo largo de la historia —en sentido amplio, incluyendo la ética y la estética, en sentido puramente estético y, por último, la belleza de carácter estético restringida, además, a su percepción mediante la vista. Sostiene que la concepción primordial de la belleza en la estética actual es la enumerada en segundo lugar (la puramente estética), que «comprende solo aquello que produce una experiencia estética... Era este sentido de la palabra el que con el tiempo se convertiría en la concepción básica de la belleza en la cultura europea» (TATARKIEWICZ 2004: 155). Observamos con esto la asimilación a la que me refería. Más adelante (Cap. v: «La belleza: historia de la categoría») ofrece un repaso histórico de las categorías estéticas, exponiéndolas como variaciones o subgéneros de la que aglutina a las demás: la belleza. Cabe tener en cuenta, incluso antes de entrar en el próximo apartado en el tema de las categorías estéticas, esta tradicional confusión que a menudo se ha producido en autores que en la misma obra han tratado sobre diferentes categorías.

control y la razón. Por otra parte, además, es pertinente poner en relación estas afirmaciones, que en las *Éticas* no son más que meras apreciaciones y matices en el contexto de la felicidad y el placer, con otros textos igualmente influyentes en la historia de la estética referidos, asimismo, a la contemplación estética. Se trata de los efectos de la tragedia en la *Poética* (1985: 1449b) y de las observaciones acerca de la música en la *Política* (2000c: 1431b-1342a). La intensidad de las emociones que provoca el espectáculo de la tragedia y el impacto de cierto tipo de música sobre el ánimo del espectador se consideran beneficiosos y a la vez placenteros, y la consecuencia final en ambos casos es la purificación (*catarsis*), el alivio que provoca la descarga de las emociones violentas. La música, sostiene, no tiene utilidad práctica, así que los que la introdujeron en la educación puede concluirse que lo hicieron en vistas al ocio y la diversión (*ibíd*: 1338a). Pero además ciertas melodías tienen el poder de arrebatarse el alma y hacen sentir alivio a los que se hallan poseídos por las pasiones. Y puesto que cada individuo encuentra placer en lo que se asemeja a su naturaleza, en los espectáculos deberán ofrecerse diferentes tipos de melodías para que tanto los incultos como los educados obtengan su descanso (*ibíd*:1342a)<sup>85</sup>.

Recapitulando: ocio, diversión, alivio y purificación. La música proporciona el placer temperado —y «bien encaminado»— propio del virtuoso que Aristóteles predica en las *Éticas*, un bien tanto individual como social y colectivo. Así pues, aunque la tradición del *desinterés* esté vinculada con la de la jerarquía de los sentidos perfilada páginas atrás, compartiendo el origen, los beneficios del arte según Aristóteles van mucho más allá del ejercicio del intelecto que provoca un cierto placer (algunas de las observaciones del subcapítulo 1.3.2 quedan, con esto, sintetizadas). Esto es: en la teoría estética se demanda a lo largo de los siglos un progresivo alejamiento de los efectos más inmediatos de la experiencia estética, alejamiento que sobre todo queda reforzado durante la Ilustración<sup>86</sup>.

85 El poder curativo de la música procede de la tradición pitagórica, que trataba el cuerpo con medicina y el alma mediante la música (véanse los fragmentos transcritos por Tatarkiewicz (2000: 94).

86 Una reciente tesis doctoral (LÓPEZ MORENO 2011) insiste en dicho proceso, que aleja de las cualidades afectivas más inmediatas en la categoría estética de lo sublime —cuya construcción teórica es el tema de la investigación—, relegando el asombro, la maravilla y el miedo a la supremacía de la razón, superando lo psicosomático y pasando de la posibilidad de la comunicación afectiva de dicho sentimiento estético al choque intelectual dada la inadecuación entre el objeto y la mente. El autor reivindica recuperar el acercamiento y la primacía de las emociones como método más pertinente en el estudio de las Bellas Artes.

En el monográfico de la *Revue d'Esthétique* dedicado a las categorías estéticas, el escritor y filósofo francés Georges Sebbag (1966) propone la «estética de la indiferencia» como categoría que se halla en novelas como *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, y *Tomás el oscuro*, de Maurice Blanchot —caracterizadas por un estado errante, impersonal, indefinido, que permiten al sujeto captar el mundo de una manera especial, obteniendo mucho más de lo que ofrece la visión común—, para pasar en último lugar a la «indiferencia de la estética», quedando así el desinterés relacionado con un estado de indeterminación, de indefinición, un juego de contrarios (la actividad y la pasividad, el infinito y el vacío, etc.) que no se resuelve en el predominio de uno de los extremos, sino que más bien se mantiene en una ambigüedad que resulta fascinante. Y esto ya no solo en la categoría concreta que denomina de la *indiferencia*, sino como punto que el teórico no debe ignorar para así poder «dejar [al arte] vagabundear en un vacío múltiple, atrayente y desconcertante» en lugar de encerrarlo en un «vacío mortal» (*id.*: 363).

De algún modo esta *indeterminación* que permite un atrayente vagabundeo concuerda con aquella «*imperfección*» que atribuía Greimas al inicio de la percepción estética. También con la *discontinuidad* en la percepción del tiempo propia de la experiencia estética según Salabert (1993: 1-37); por eso aquí

«el sujeto no se siente a sí mismo razonablemente involucrado en el mundo, cuya aprehensión lo ha reducido a puro objeto. La distancia no supone así separación alguna, antes al contrario. El sujeto cuya perspectiva simbólica, lingüística, se ha desvanecido ni está en el mundo ni lejos de él: por un momento, él es un mundo extrañado, atemporal» (*ibíd.*: 37).

Aunque sin partir de este mismo punto, cabalmente se preguntaba el esteta francés Hubert Damisch sobre la exactitud de la sentencia de Freud en *El malestar en la cultura* según la cual el psicoanálisis tiene poco que decir sobre la belleza, ya que tal vez esta doctrina podría esclarecer algunos de estos puntos<sup>87</sup>. Al rastrear los textos de Freud donde se dan concordancias y aparentes contradicciones con respecto a la belleza y el deseo, principalmente *El malestar en la cultura* y *Tres ensayos para una teoría sexual*, el autor encuentra una desviación del deseo sexual hacia el cultivo y la satisfacción que ofrece la belleza; ligados ambos a la pulsión escópica, la represión de la pulsión sexual

87 No en vano el título del artículo, «Bellesa, quin bell neguit» («Beauté mon beau souci» en su versión original), relaciona la belleza con un tipo de *desazón*, sustantivo poco habitual en las teorías sobre esta, que no obstante puede responder con bastante probabilidad al planteamiento de la experiencia estética bajo los recientemente mencionados sustantivos con prefijo negativo.

ha podido quedar sustituida por el juicio de gusto *desinteresado* de la misma manera en que la visión de los órganos sexuales, usualmente no considerados como bellos, según Freud, se ha visto desplazada por la contemplación de los caracteres sexuales secundarios, que sí reciben este apelativo. Todo esto es tarea de la cultura que educa, reprime, pero que se encarga a la vez de ofrecer sustitutos que a pesar de su escasa o nula utilidad práctica devienen humanamente imprescindibles (DAMISCH 1992: 9-47).

#### 1.4.2.2 *Intromisiones y sentidos del deseo en la experiencia estética*

«Cuando se ha reconocido un complejo psicológico, parece que se comprenden mejor, más sintéticamente, ciertas obras poéticas. De hecho, una obra poética no puede apenas recibir otra unidad que la de un complejo. Si el complejo falta, la obra, privada de sus raíces, no se comunica con el inconsciente. Parece fría, ficticia, falsa» (BACHELARD 1966: 36).

En resumen, el desinterés estético se debería según Damisch a la sublimación de la pulsión sexual. A continuación analizaré algunos casos literarios y cinematográficos donde se da la intromisión de esta y otras pulsiones en experiencias –de los protagonistas– que en un principio habían de ser estéticas.

Comenzaré con uno de los ejemplos utilizados por Greimas, el de la visión del pecho desnudo en la playa por parte de Palomar, protagonista de la novela homónima de Italo Calvino, pues en este relato, mediante una experiencia estética fallida, se ponen en práctica estas conclusiones. En uno de los paseos por la playa durante sus vacaciones, Palomar divisa en el horizonte una mujer que toma el sol con los senos descubiertos. Se dan cuatro intentos, con sus respectivos acercamientos y alejamientos, de detener la vista ante el singular paisaje; para ello el protagonista únicamente debe encontrar la actitud más apropiada ante el hallazgo. Un primer vistazo general evita una mirada directa con el fin de respetar las convenciones sociales, que acto seguido considera retrógradas y ajenas a su propia mentalidad. Por eso se acerca en un segundo intento que consistirá en introducir los senos en su campo visual sin que destaquen del resto de los objetos, percatándose ahora de haber cosificado, con esta actitud, lo específico del sexo femenino. De modo que se aproxima de nuevo para detenerse solo por un instante en el pecho y alzar inmediatamente la mirada, lo que le remuerde por su actitud de superioridad y depreciación del cuerpo femenino. En el último intento,



«su mirada, rozando volublemente el paisaje, se detendrá en los senos con un cuidado especial, pero se apresurará a integrarlos en un impulso de benevolencia y gratitud por todo, por el sol y el cielo, por los pinos encorvados y la duna y la arena... por el cosmos que gira en torno a esas cúspides nimbadas» (CALVINO 2001: 25).

Y ahora es la mujer quien, descubriendo la mirada del protagonista, cubre su desnudez y huye molesta del hombre que percibe como lujurioso. En realidad no hay demasiada diferencia entre los diferentes intentos, continuamente se pone a prueba el conflicto entre la contemplación desinteresada y la lasciva de los senos. Palomar es incapaz de integrarlos en una visión que le proporcionaría una posible experiencia estética porque se atiene, a su pesar, a las convenciones que han sometido el deseo sexual al juicio de gusto puro. Si bien parece que en este sentido las diferentes actitudes se le imponen desde el exterior, algo en sí mismo le impide desafiarlas. Esto se demuestra con más claridad mediante la nota preliminar del autor a la novela. En un principio se había propuesto Calvino basar el relato en las discusiones de dos personajes antitéticos: el observador del mundo exterior, Palomar, y el de las profundidades del interior —con toda la incomodidad que esto supone— de Mohole. Al comenzar con el primero, Calvino fue alejándose de la idea inicial, pues un único personaje podía perfectamente dar cuenta de ambos temperamentos, habitando así Mohole el interior de Palomar. Sin embargo queda patente en la totalidad de la novela la personalidad dominante del sujeto que dirige su mirada al cosmos, y tal vez fuera el personaje secundario, desde el interior, el que impedía que se diera el desinterés «buscado», siendo su voz tan tenue que el asunto no pudiera llegar a resolverse, ni con la sublimación total ni con el puro deseo.

Con Jacques Lacan puede verse la relación de la belleza con la otra pulsión principal según el psicoanálisis: la de muerte. En el seminario *La ética del psicoanálisis* apunta que «hay una cierta relación de lo bello con el deseo» (1986: 279), relación ambigua y singular que promete esclarecer en la siguiente lección, dedicada al análisis de la tragedia *Antígona* de Sófocles<sup>88</sup>, pero que va perfilando lentamente y aplazando por falta de tiempo, ya que además se propone desgranar, de manera inversa a como ha sido construida, la bella imagen anamórfica que construye la obra para ofrecer el efecto trágico, ilustrándola, esta imagen, bajo la figura cilíndrica que produce en cada generatriz un fragmento minúsculo de imagen que se superpone en una serie de tramas ofreciendo la

<sup>88</sup> Pese a arriesgar su vida con ello, Antígona, hija de la unión incestuosa de Edipo y Yocasta, está determinada a dar sepultura a su hermano Polinices, en contra de las órdenes de su tío y futuro suegro, el rey Creonte, ya que el difunto es considerado un traidor.

ilusión de la imagen que aparece más allá del espejo<sup>89</sup>. Nuevamente se halla aquí (la anamorfosis) algo impreciso, engañoso, inseguro. Pero también algo «bastante disuelto y repugnante que se extiende alrededor» (LACAN 1986: 318)<sup>90</sup>. De lo que se trataba según Lacan, en conclusión, en la obra de Sófocles, era del hecho de que Antígona no solo estaba cometiendo un acto heroico, sacrificial y por ello grandioso, sino más bien llevando a cabo su deseo: perpetuar el *átē* familiar, el crimen, el incesto, identificándose con «lo inanimado donde Freud nos ha enseñado a reconocer la forma en la que se manifiesta el instinto de muerte» (*ibíd.*: 327).

Un ejemplo cinematográfico al que me referí en otra ocasión<sup>91</sup> reúne algunas de estas cuestiones. En *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang (1944), el profesor universitario Richard Wanley, cuya mujer e hijos han marchado de vacaciones, queda fascinado por el retrato de una mujer expuesto en un escaparate junto al club donde se reúne con sus amigos, un fiscal y un médico. Solo ya en el club, se sumerge en la lectura del *Cantar de los Cantares* del rey Salomón habiendo dado al camarero del club la indicación de ser avisado a las 10:30 para no fallar en sus clases del día siguiente. Al salir de allí, no puede evitar detenerse de nuevo ante el cuadro. La mujer retratada, que según explicará ella misma tiene la afición de observar la expresión de los hombres ante su retrato<sup>92</sup>, aparece

89 LACAN 1986: 318. Hay que tener en cuenta que, en sus seminarios, Lacan retoma continuamente los temas que ha ido tratando en sus *Escritos* y lecciones anteriores. Así, en este punto de la imagen del espejo cabe hacer referencia, en primer lugar, a su artículo sobre «El estadio del espejo» (LACAN 1966), lugar donde el sujeto adquiere una visión unitaria de su «yo» pasando a formar parte del mundo exterior, que a partir de este momento podrá distinguir de su interioridad. En referencia a ese «más allá del espejo» puede verse, por ejemplo, su seminario sobre la Angustia, uno de los lugares en los que amplía aquella primera noción haciendo referencia a la «falta» originaria del sujeto que por tanto no es especular y debe, en consecuencia, buscarse en otro lugar. Sea lo que sea que aparezca en el espejo reflejando esa falta, y que Lacan denomina *objeto a*, se trata del objeto del deseo y del lugar donde se origina la angustia (LACAN 2006: 50-52, 54-55). Para simplificar: ese *objeto*, que amplía y redefine constantemente, lo explica en el siguiente seminario (*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*) como algo de lo que se separa —como órgano— el sujeto con el fin de constituirse como tal y que sirve como símbolo de la falta (1990: 133-134). En el capítulo 3.10 me dedicaré a ello más extensamente.

90 En el artículo anteriormente mencionado Damisch había dejado claro cómo el asco había tenido algún papel en la emoción estética (1992: 32).

91 Me refiero a la intervención en la mesa redonda del coloquio «La insegura fascinación de les imatges», celebrado en el Centre d'Art Santa Mònica el 26 de noviembre de 2005, bajo la dirección de Pere Salabert, titulada «La ilusión de la imagen: *La mujer del cuadro* de Fritz Lang».

92 Dichas expresiones —añade— suelen ser de dos tipos: «una mirada solemne, rematada con un suspiro», y un «silbido prolongado». Dos maneras diferentes de responder a la belleza de la mujer, entre el enamoramiento y el mero deseo. Si el profesor ha sido «elegido» entre aquellos que se detienen ante el cuadro es por la indefinición de su respuesta: «No estoy segura —contesta ella a la pregunta de Wanley sobre su propia expresión—, pero sospecho que dentro de un momento habría emitido un silbido, largo... y solemne». Como demostraría el argumento del film, el cuadro era un señuelo que la mujer habría tendido para llevar a cabo sus «oscuras» intenciones. Lo que sucede en este episodio en particular puede explicarse siguiendo el efecto de la imagen según Salabert (1992: 58) al confrontar el *no todo* de la mujer — que resulta de la proyección de la mirada masculina— con el de la obra de arte —que surge

detrás de él y lo convence para llevarlo a su apartamento. El violento amante de la joven se presenta allí de improviso, y el profesor se ve envuelto en el asesinato del agresor. Es el caso típico de la *mujer fatal*<sup>93</sup>. El protagonista se deshace del cadáver abandonándolo en el campo mientras la mujer se ocupa de borrar las pistas de su apartamento. El fiscal que investiga el caso es amigo del protagonista y lo mantiene al día de las investigaciones, que apuntan a un hombre de sus características, mientras el guardaespaldas del asesinado, único conocedor de la relación amorosa entre su jefe y la mujer, descubre el crimen y chantajea a los implicados. Tras un intento fallido de envenenamiento al guardaespaldas, el profesor, en un acto desesperado, toma el brebaje que su amigo el médico le había recetado como medicina, y que habría de quitar la vida al chantajista. Encontramos aquí el clímax de la historia; toda esperanza parece perdida y se anuncia un funesto desenlace. A punto de caer en estado letárgico, el sonido del teléfono, que se funde con las campanadas de un reloj, despierta al protagonista doblemente: del envenenamiento y del sueño al que la lectura de los poemas salomónicos, en el club, lo había inducido. Son las 10:30 y se ha producido la señal autoinducida que debía devolver al soñador a la realidad.

Al igual que Palomar (al que me he referido) respecto al pecho desnudo, el protagonista de *La mujer del cuadro* entra en un estado de confusión, en un conflicto entre el juicio de gusto y el deseo. Un conflicto que siguiendo a Sartre habría sido provocado por la caída del mundo imaginario —ya que claramente *desea* a la mujer— y la súbita entrada en el de la realidad, sin olvidar que no deja de tratarse de un sueño, es decir, que en ningún momento se ha abandonado la esfera irreal. Pero allí donde Sartre negaba el deseo está en realidad la imposibilidad de su cumplimiento, puesto que es la represión la que se lleva la victoria (en ningún momento se da la posesión de la mujer).

---

de la «verdad» ulterior que el artista intenta, «desde fuera», representar—, que sin embargo tienen en común el «placer ambiguo» resultante del *reconocerse* el sujeto en ambos tipos de «imagen», con la consiguiente «*insuficiencia de la imagen* [que] *tiene el efecto seguro de incitar la mirada para que siga atenta*»: la estrategia de la mujer consiste en desviar la *atención* del cuadro a su persona, prometiendo con su respuesta el (auto)*reconocimiento* del profesor.

93 Žižek, filósofo y psicoanalista esloveno que ha dedicado gran parte de su producción a la interpretación de obras de la cultura popular —sobre todo el cine— mediante la teoría psicoanalítica, en particular la lacaniana, señala la naturaleza ambivalente de goce y sufrimiento de la *mujer fatal* en el *cine negro*, su doble condición de manipuladora y víctima que, al descubrirse finalmente y dejar caer el «complejo de máscaras histéricas inconscientes» que escondían la pulsión de muerte (esa especie de impulso masoquista y autodestructivo que, según observó Freud, se opone a los intereses del mismo individuo), deja de ser fascinante para el sujeto, quien llegado este momento o bien la rechaza o bien se identifica con ella «en un gesto suicida» (2006a: 112-114). La mujer del cuadro responde a esta construcción, también aquí su belleza es el señuelo que conduce al protagonista a la perdición.

Parece que en su contenido moralizante, la película nos advierte del peligro de nuestros deseos de tal manera que parece apelar a la mencionada demanda de la literatura estética de la contemplación *desinteresada* ante la belleza. Cuando la imagen artística despierta el deseo la experiencia estética se convierte en pesadilla. Debemos, pues, guarecernos de la intromisión del deseo y del interés, mantener la pureza estética. Esto es al menos lo que parece querer decirnos Fritz Lang. Ahora bien, el hecho de mezclar precisamente la experiencia ética con la estética como posibilidad, aunque nefasta, ya nos advierte de lo inexacto de los límites entre los diversos ámbitos del ánimo humano: ética – estética – cognición. En efecto, la vía intelectual también está presente en la narración mediante los tres hombres de ciencia: el médico conocedor de remedios contra la astenia, altamente venenosos; el fiscal que descubre el perfil del asesino sin ser capaz, sin embargo, de apuntar a su amigo, y el mismo protagonista, que imparte en la universidad lecciones magistrales sobre el crimen y la psicología cayendo no obstante, cuando ha de encubrir su crimen, en los errores del principiante. Parece ser que el deseo, la inclinación afectiva que confía sin interrogarse, hace tambalear tanto el correcto funcionamiento del pretendido goce inofensivo ante la imagen, como el recto camino del conocimiento.

Así pues, vemos por una parte que en el estado de fascinación la sugestión se impone al mismo conocimiento: la sugestión fomenta la ilusión, que al carecer de realidad objetiva, obstaculiza el recto discernimiento. Es por eso que este último, como se ha visto, presenta sus quiebras si se interpone el deseo, que también era una traba para el tranquilo placer estético. Por otra parte cabría cuestionarse si es posible la experiencia estética sin esa fascinación y la consiguiente ilusión. En efecto, ¿no es la experiencia estética una manera legítima de guiar la fascinación y el deseo en un juego en el que ya interviene el intuitivo manejo de sus reglas? Lo fallido en los dos últimos ejemplos es la simbolización que nos despista sobre el lugar al que apuntaba el deseo.

Pero el verdadero mensaje en este film es, según Žižek, «que *en nuestro inconsciente, en lo real de nuestro deseo, todos somos asesinos*», de manera que el protagonista despierta tan solo para poder «*continuar su sueño*»: el de ser una persona normal (2006a: 36). El autor sigue aquí a Lacan en el seminario de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, donde este último sostiene que en estado de vigilia el

mundo, que nos mira desde todos los ángulos, no provoca —en circunstancias «normales»— nuestra mirada, contrariamente al sueño, donde lo que acontece muestra, hace ver, de manera que cuando Chuang-tsé (taoísta que vivió entre finales del siglo III y principios del II a.C.) sueña ser mariposa y con razón se pregunta, una vez despierto, si en realidad no es la mariposa la que sueña ser Chuang-tsé, se da «alguna raíz de su identidad» (LACAN 1990: 105-106): *algo le ha sido revelado*. El otro famoso sueño del que se sirven —Lacan y, siguiéndolo, Žižek—, es el del padre que sueña que su hijo muerto viene a despertarle para hacerle notar que «está ardiendo», lo que en realidad está sucediendo en la habitación contigua a la que el padre ha ido a descansar, ya que el viejo encargado de velar el cuerpo también había caído dormido<sup>94</sup>. Lacan señala cómo no fue «una realidad», la del sonido del cirio que se desploma y prende el cuerpo, la que despierta al padre —tras caer el cirio el hombre no despierta, según Freud, por el deseo del padre de ver nuevamente a su hijo en vida, así como por la función secundaria del sueño, seguir durmiendo—, sino lo más angustiante del mismo sueño, ese encuentro imposible que «designa un más allá», la interpelación del niño cuyas palabras remiten a la posible causa de su muerte: la fiebre. (LACAN 1990: 85-89, 98-99). También en la película se produce el despertar en el momento en que se ha llegado a un estado límite, y la situación es muy parecida a la realidad posible del individuo.

Que todo esto haya sido un recurso de los creadores del film, confeccionado de tal modo que confiera verosimilitud a la elaboración onírica haciéndola pasar por la realidad del individuo —incluso el tiempo del sueño, que según el reloj del club transcurre entre aproximadamente las 21.30 y las 22.30, coincide con el desarrollo del mismo en la pantalla cinematográfica, y entre el final del sueño y el despertar Fritz Lang utiliza el mismo plano para enlazar con idéntico gesto la caída en el amodorramiento del personaje tras el consumo del veneno con su posición segundos antes de que el camarero lo devuelva a la vigilia—, no quita peso a esta interpretación; antes bien podría considerarse, en el plano de la ficción, la necesaria sofisticación de la elaboración secundaria del sueño para que el protagonista, conocedor de las teorías freudianas, pueda también ser engañado. Tanto en el sueño del padre consternado como en el del profesor, esta proximidad con la realidad que coincide con el despertar designan una «realidad más allá del

---

94 La fuente de este sueño y la primera tentativa de interpretación se encuentra en FREUD (1993: 656-657, 692).

sueño». La más evidente en el último caso es la del deseo por la mujer del cuadro; algo más velada es la que se ha perfilado de la mano de Žižek y que se refiere a la pulsión de muerte.

Antes de concluir este apartado sobre la relación vital con el objeto estético puede tomarse todavía un ejemplo literario en el que se halla, además, la ambigua relación de la experiencia estética con el deseo. Se trata de la novela autobiográfica de Proust, *En busca del tiempo perdido*, que a lo largo de sus páginas ofrece múltiples referencias de este tipo. De la relación vital que el joven protagonista mantiene con los objetos de su experiencia estética podría citarse como representativo el pasaje en que, agitado por la soledad en la que disfruta de la belleza de los parajes naturales y las lecturas, siente nacer en él espontáneamente el deseo de besar a una joven surgida de los bosques (PROUST 2003: 111-112, 193-195). La experiencia estética aquí vendría a incrementar su deseo. Aunque esta «intromisión» podría deberse a una edad propicia para ello, a una edad en la que los placeres voluptuosos llaman la atención por ser todavía desconocidos, cabe tener en cuenta que no se trata exactamente del testimonio de un adolescente, sino de un adulto que reinterpreta aquellas vivencias y sensaciones irrecuperables en sí mismas y en su intensidad, de manera que Proust con su relato lleva a cabo aquel «retorno a la actitud originaria» (HARTMANN 1977: 60-63), subjetiva y sin los prejuicios que le causarían conflictos como los que se han expuesto en los ejemplos anteriores, pero desde una posición objetiva. Y es desde esta perspectiva que advierte que la imaginación había magnificado los lugares que describían las lecturas que tanto lo conmovían de tal manera que creyó que si le hubiera sido permitido visitarlos daría «un gran paso hacia la conquista de la verdad» (PROUST 2003: 111), que si pudiera ver una tempestad en el mar habría tenido «un momento de revelación de la vida real de la naturaleza» (*id.*: 464), que podía satisfacer algún día «el deseo de gozar placeres artísticos, mejor aún que con los libros de estética» (*ibid.*: 473). Pero entonces no se había percatado de la «contradicción que había en el hecho de querer mirar y tocar con los órganos de los sentidos lo que fue obra de las ilusiones, lo que los sentidos no percibieron» (*ibid.*: 472-473). En la segunda parte de la novela —*A la sombra de las muchachas en flor*— se percibe con más claridad ese desfase entre lo ensalzado por la imaginación y su cumplimiento. Aunque en esta ocasión son experiencias que rebasan lo estético, es válido el ejemplo en tanto que no deja de darse en él aquello que Sartre denominaba la *actitud irrealizante* que tanto con-

cernía a la estética. Es así como tras fantasear acerca de la idílica vida de la familia Swann, en la que deseaba verse involucrado, y de su relación con Gilberta, de la que se había enamorado, no deja de sentir extrañeza al hallarse en el centro de la acción. Como ya lo hiciera notar Sartre, es incapaz de habitar a la vez dos esferas, la imaginaria —que ahora solo podría evocar mediante el recuerdo— y la presente (PROUST 2002: 140-141).

Respecto al desfase apuntado por Sartre entre los «dos mundos», lo que queda claro es que en el mundo *imaginario* las emociones y expectativas son en algunos casos de intensidad tan grande que no hallan su justa correspondencia con la realidad. Algo parecido a lo que sucede con las categorías estéticas del viaje que describe Salabert en *Figuras del viaje* (1995, § 25- § 36), donde el turista es incapaz de reconocer, al hallarlo, aquello que estaba buscando por el hecho de haberlo construido con anticipación en su imaginación, bien por demasía de esta, bien por la saturación de la que dan cuenta viajeros como Stendhal que «frente a los excesos de una belleza que se trasciende a sí misma» sufre el repentino paso de lo pintoresco a lo sublime (*ibíd.*: 79). Y es de modo similar que el protagonista de la novela de Proust, en otro de los relatos de la novela, después de haber oído hablar de la famosa actriz Berma, ansía asistir a la representación de la *Fedra*, que ella protagoniza. Dado su estado de salud, a causa del cual debe evitar los estados de excitación, su deseo se le representa como inasequible, pero cuando por fin divisa en la cercanía el cumplimiento del mismo se le interponen fútiles excusas que casi lo llevan a renunciar al anhelado espectáculo. Cuando por fin se decide a asistir, el placer que tanto buscaba solo se le da previamente a la aparición de la actriz y finalizada la actuación de esta —pues necesita la aclamación del público para asegurarse de la grandeza de la actuación que él ha sido incapaz de percibir por no poder retener cada detalle (2002: 23-26, 28-32). Parece que las excusas que estuvieron cerca de hacerlo ceder se debían al temor de no hallar lo que buscaba, y aunque encontró la manera de dar salida a su placer, al igual que el turista con «exceso de imaginación proyectiva» no lo obtuvo al tener frente a sí a su objeto, sino colateralmente. Al igual que el viajero que no reconoce o no cree en la realidad buscada que se le presenta,

«¿Cómo soportar la visión de la propia imaginación desnuda y expuesta a la mirada de todo el mundo? Destruir el objeto equivale a rechazar el sentimiento funesto que acompaña a una pérdida brusca de lo más íntimo y secreto de la propia identidad» (SALABERT 1995: 80).

En los ejemplos expuestos, el profesor de la película de Fritz Lang había despertado cuando se vio demasiado cerca de su deseo, que se le había hecho intolerable, y el joven Proust estuvo a punto de renunciar a su placer y solo pudo soportarlo por mediación de los demás espectadores. Sartre ya había advertido que el «soñador mórbido» que imagina ser rey no querría ver cumplidos los derroteros de su imaginación puesto que,

«en efecto, nunca se cumplen los deseos al pie de la letra, precisamente por el abismo que separa lo real de lo imaginario. Se me puede dar el objeto que yo deseaba, pero será en otro plano de la existencia, al que me tendré que adaptar» (SARTRE 1964: 184).

Únicamente en el plano irreal de los sueños y la experiencia estética pueden cumplirse los deseos porque en el «despertar» se comprende que no era *eso* —sino algo análogo— lo deseado y, si el cumplimiento se produce literalmente, sería intolerable, causa de angustia según Lacan<sup>95</sup>, por lo que nos despertaríamos de súbito —como el padre avisado por el hijo muerto, en llamas— devolviéndonos a la realidad.

### 1.4.3 Memoria y asociación

Tanto en Basch como en Ribot se ha visto cómo la memoria y la asociación son elementos esenciales en la experiencia estética. Ambos aspectos influyen también en las creaciones de la imaginación, la nutren de la misma manera en que Merleau-Ponty lo había indicado refiriéndose a la percepción. Una relación similar establece Gaston Bachelard cuando se preocupa por establecer la realidad del tiempo y apuesta, como el historiador francés Roupnel, por el instante como lo más auténtico, pues la duración «está hecha desde el exterior, por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender» (BACHELARD 2002: 23). Memoria e imaginación quedan estrechamente vinculadas. En su estadio psíquico primitivo, sostiene en *La poética de la ensoñación* (1997:159), no se pueden disociar, pero además en la reconstrucción de la vivencia pasada, con la consiguiente concepción del tiempo, hay un acto de *creación* que relaciona también con la ensoñación<sup>96</sup>. Para Bachelard la imaginación tie-

95 «¿Qué nos enseña aquí la experiencia sobre la angustia en su relación con el objeto del deseo, sino que la interdicción es tentación? No se trata de pérdida del objeto, sino de la presencia de lo siguiente —los objetos, eso es algo que no falta (...) ¿Qué significa esto, sino que lo temido es el éxito? Siempre se trata [en la angustia] del *eso no falta*» (LACAN 2006: 64).

96 Imaginación, sueño y poesía (entendida un sentido amplio referido tanto a la creatividad en general como a su recepción), según Bachelard, son ámbitos estrechamente vinculados que comparten el origen: las profundidades psíquicas: «más que voluntad, más que el impulso vital, la Imaginación es la



ne un carácter poético y es, además, lo más auténtico: «Una vida imaginaria —la vida verdadera!— se anima en torno a una imagen literaria pura» (BACHELARD 1993: 311-12)<sup>97</sup>. Los símiles con la poesía, la pintura, y la música son constantes<sup>98</sup>. Para el autor la misma memoria deviene ya una experiencia que fácilmente podríamos denominar estética, como atestiguan las citas que acabo de exponer. Contrariamente a lo expuesto por Sartre páginas atrás, la vida imaginaria y la experiencia poética son las verdaderas al parecer del autor, del mismo modo que «lo que es puramente fáctico para el conocimiento objetivo permanece (...) como profundamente real y activo para los sueños inconscientes. El sueño es más fuerte que la experiencia» (BACHELARD 1966: 38).

La estrecha relación entre el pasado rememorado y el placer, tanto creativo como estético, se despliega en la serie de novelas mencionadas de Proust, *En busca del tiempo perdido*. Y si la memoria está más vinculada con la imagen poética que con la percepción, podemos afirmar que del mismo modo la experiencia estética se halla en estrecha relación con las propias vivencias y que hay algo de ellas en la apreciación estética del objeto, seamos conscientes de ello o no.

Para seguir con la línea de ejemplos literarios que se había iniciado en el apartado anterior, tomemos ahora una obra analizada por Freud, la *Gradiva* del escritor y poeta Wilhelm Jensen (FREUD 2000a: 110-207), ya que además de permitir dicha obra introducir el tema de la memoria y la asociación, en algunos aspectos sigue perfectamente el hilo de la última sección. Pues se desprende de la interpretación de Freud que en esta novela surge, de un deseo amoroso reprimido, una experiencia estética. El interés de un joven arqueólogo por las mujeres reales es tan escaso como es desmesurado el que siente por las antiguas representaciones femeninas en mármol o bronce. Esto lo lleva a la fascinación por un relieve pompeyano en el que figura una joven que levantando su falda se dispone a caminar. Aunque el protagonista se propone estudiar científicamente la pieza, su interés, inexplicable para el mismo protagonista, va mucho más allá del meramente arqueológico. La encarnación de la joven en sus sueños lo lleva a las ruinas de

---

fuerza propia de la producción psíquica. Psíquicamente, somos creados por nuestra ensoñación. Creados y limitados por nuestra ensoñación, pues es la ensoñación quien traza los últimos confines de nuestro espíritu. La imaginación trabaja en su cúspide, como una llama» (BACHELARD 1966: 183).

97 También es posible poner en relación la supremacía del instante con la igualmente instantánea «anomalía» en la percepción que según Greimas conducía a la vivencia estética. Esta percepción irrumpía en lo cotidiano y por el contraste quedaba revestida de un carácter especial que la haría memorable.

98 De particular belleza es la sentencia: «Desde el origen, la imaginación colorea los cuadros que querrá volver a ver» (BACHELARD 1997: 159).

Pompeya, donde cree verla resucitada en una mujer que tiene el mismo modo de andar. Se enamora de ella y la trata, aunque no del todo crédulo, como si fuera en realidad la mujer del relieve y que en sus sueños había quedado sepultada bajo la lava del Vesubio. Ella le sigue el juego hasta que consigue, como señala Freud, curarlo de su delirio al hacerle recordar que muchos años atrás habían sido íntimos amigos de infancia. Los andares de la niña Zoe —la joven en cuestión— los reproducía fielmente el relieve antiguo, de ahí la fascinación del protagonista por el mismo: un *recuerdo reprimido* (el amor por la niña) lo llevó a entablar aquella especial relación con la obra de arte. En esta novela y en su interpretación por parte del psicoanalista parecen ponerse en práctica las conclusiones del artículo citado de Damisch (1992); así se justificaría la metonimia del interés por el característico caminar en la mujer que dirigía la mirada del protagonista entre los transeúntes femeninos —tan solo se fija en el modo de caminar y no en la totalidad de la figura femenina—, la sublimación de su deseo inconsciente que lo llevaba a elegir su objeto estético<sup>99</sup>, el desplazamiento de la mujer real por la inerte representación artística.

En efecto, la teoría psicoanalítica dedicada al estudio del arte pone en relación los deseos reprimidos con la creación y la recepción artística. Ahí es donde Freud encuentra la respuesta a su interrogante sobre cuáles son las fuentes del poeta para conmover al espectador, en el fantaseo del artista insatisfecho que, al igual que el niño, lo lleva a crear el mundo donde se resuelven sus deseos ambiciosos y eróticos transformados mediante sus dotes artísticas —que ya no se aventura a explicar. El espectador, por su parte, se siente descargado de las tensiones de la vida tras haber gozado mediante el arte de sus propias fantasías sin avergonzarse de ellas, por vivir a través de los personajes las experiencias que no osaría tener en la vida ordinaria (FREUD 1973a: 965-969; FREUD 1992e: 273-281), como el soñador mórbido que solo en el mundo irreal puede llevar a cabo sus fantasías, descartándolas para la realidad. Y el psicoanalista franco-suizo Charles Badouin, siguiendo a los psicoanalistas A. Stocker, Otto Rank y Hanns Sachs, sitúa el *valor* de este tipo de creaciones en el despertar que las obras de arte provocan en «las emociones inconscientes» y que «sirvan al mismo tiempo como vía de derivación de los deseos del espectador que quedaron inconscientes», es decir, habiendo operado el artista con las mismas herramientas del sueño para transformar esos deseos reprimidos que

<sup>99</sup> Detrás o bajo el cual, como expone el autor en el momento de concluir el artículo remitiéndonos al misterioso cuadro del maestro del relato de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida*, «hay una mujer» (DAMISCH 1992:46).

si fueran mostrados de manera literal serían rechazados por el sujeto (BADOUIN 1972: 221).

Al distinguir Freud en su artículo «Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico» (FREUD 1991: 223-231) el *principio de placer* y el de *realidad*<sup>100</sup>, proponiendo el arte como aquella actividad que los concilia, el artista queda situado, de manera implícita, en un lugar análogo al del prisionero que consigue escapar del mundo de las sombras al mundo real en la alegoría de la caverna platónica (PLATÓN 2000b: 514a - 517c), pero en un recorrido inverso. Si el artista, según Freud, se aparta de la realidad para dar vía libre a sus deseos y fantasías, y retorna con un producto —la obra de arte, esa nueva serie de realidades que ha construido a merced de esas «dotes especiales» que el psicoanalista no se atreve a desentrañar— aceptado y valorado por la sociedad, se asemeja al prisionero que rompe sus cadenas para ascender hacia la luz que le indica la falsedad del interior de la caverna. Aunque al relato de las experiencias del prisionero al regresar, contrariamente al producto del artista según Freud, no se le da credibilidad. El uno se sumerge en la oscuridad del interior, el otro emerge a la claridad de las lejanas Ideas (de las que sin embargo todos hemos participado en algún momento), pero ambos regresan para dar cuenta del viaje a sus compañeros. Y en ambos relatos se ha dado, ya que algo ha sido comunicado, una elaboración por parte del narrador-artista<sup>101</sup> con la que el espectador puede, de manera análoga, desarrollar sus propias emociones íntimas.

Sin tomar el inconsciente como determinante en un proceso tal, Guyau ya había advertido la importancia del progreso de las sensaciones que se produce en la consciencia en lo que respecta a su carácter estético, dependiendo más de este desarrollo que de su mismo «origen» o «materia». Por eso según el autor las «sensaciones o sentimientos *simples*» no son estéticos; solo lo son aquellos que permiten asociaciones, combinaciones, relaciones con otros estados de consciencia, aquellos a los que se le vienen a sumar otras cualidades, como cuando al observar una maceta sin flores —el autor se sirve de

<sup>100</sup> Ambos rigen, según Freud, el funcionamiento mental. El principio de placer es aquel donde la actividad psíquica busca el placer y evita el displacer; el de realidad modifica al primero para adaptarse a la «realidad», a las condiciones externas.

<sup>101</sup> La diversidad de caminos hacia las Ideas que Platón va exponiendo a lo largo de sus *Diálogos* tan solo permiten una aproximación a las mismas, ya que el mundo fenoménico oculta el mundo original que fue abandonado por las «almas caídas». O se vislumbran de lejos o se intuyen, con lo cual no puede ofrecerse de ellas más que una traducción alegórica. El artista también ha «traducido» su viaje interior. Si, como ha pretendido mostrar el psicoanálisis, su libre fantaseo ha sufrido ya, como el sueño, una elaboración, parte de razón tenía Platón al referirse a la obra de arte como «la copia de la copia».

este ejemplo— y se respira al mismo tiempo un olor que remite a la reseda, se habrá embellecido al volver a contemplarlo por el hecho de darnos mediante este nuevo elemento que es el perfume «un indicio de su vida» (GUYAU 1931: 49-51)<sup>102</sup>.

La asociación interviene en los procesos mentales<sup>103</sup>. El hecho de haberlos congregado en el mismo apartado responde a su vínculo en dichos procesos, sean del carácter que sean. En su artículo «El sabor del olvido», Elsa Plaza toma el caso de un prodigio de la memoria estudiado por el neuropsicólogo Luria, un sujeto que todo lo recordaba gracias a las asociaciones que espontáneamente le venían a la mente cada vez que percibía un objeto. Tal y como la autora señala, el problema en este individuo era la ausencia del olvido en sus capacidades, que le impedía franquear el segundo estado en que tras la «sensación pura» primera vienen a confluír las relaciones procedentes del «pasado transformado» del sujeto y que lo hubieran hecho tan productivo y creativo como otro gran *mnemotécnico* (Proust). El individuo era incapaz de llegar al tercer estadio, de síntesis y conocimiento, donde interviene la razón (PLAZA: 184-186).

Para avanzar en el conocimiento también es preciso olvidar, pero es además importante tener en cuenta que es algún residuo del olvido el que posibilita, resurgiendo, esas libres asociaciones que tanto permiten progresar en el discernimiento como obtener de la percepción de un objeto una experiencia estética.

El mencionado pasaje de la segunda parte de *En busca del tiempo perdido* sobre la magnificación de la actuación de la Berma por parte del joven con grandes expectativas, es retomado por Proust unas páginas más adelante para dar cuenta de la reafirmación de la experiencia en el teatro como auténticamente estética: después de tener noticia de una crítica favorable de la actriz, «esa idea nueva de "la más pura y elevada manifestación artística"» quedó unida con «el placer imperfecto que yo disfrutara en el teatro... y

<sup>102</sup> Esto recordaría al paso de las emociones inferiores a las superiores que Basch había antepuesto a la jerarquía de las mismas como explicación a la relación entre las facultades de desear, conocer y del sentimiento.

<sup>103</sup> No solo en ese desarrollo de las sensaciones que les confieren un carácter estético según Guyau, sino también en el mismo mecanismo de la memoria y en el conocimiento. Al respecto, puede observarse el capítulo XII de la ya citada *Psicología de los sentimientos* de Ribot (1914), surtida de testimonios que lo demuestran, pero también los estudios, más recientes, de la denominada ciencia cognitiva. En la edición sobre el tema de Donald A. Norman, por ejemplo, este se ocupa de la memoria como uno de los «Doce problemas para la ciencia cognitiva» y da como hecho aceptado que esta es asociativa y se organiza en conceptos, prototipos, esquemas, unidades, etc., permitiendo de este modo el conocimiento (NORMAN 1987: 315-350) y construyendo modelos metafóricos de experiencias pasadas que como tales pueden ser aplicadas en situaciones presentes y nuevas (George Lakoff y Mark Johnson, en: NORMAN 1987: 233-247).

de su maridaje salió una impresión tan arrebatadora que exclamé: “¡Qué artista tan grande”» (PROUST 2002: 70). Con esta narración queda patente cómo la memoria puede ampliar y mejorar el sentimiento que ya es imposible de verificar. No importa que no pueda contrastarlo con la realidad<sup>104</sup>, la modificación de su recuerdo lo lleva a un estado de ánimo totalmente efectivo.

Un recuerdo descaradamente falso reafirma una experiencia estética provocando, incluso, una exaltación análoga a la del primer momento en este último ejemplo. El olvido de un deseo amoroso y de la persona que lo había originado causa la fascinación del arqueólogo protagonista de la *Gradiva* interpretada por Freud en una asociación —que le era totalmente inconsciente— de la joven con el relieve. Y es muy probable que de un modo similar aquel sujeto objeto de la investigación de Luria obtuviera las capacidades asociativas que le permitían recordar con tanta precisión de aquellos residuos irrecuperables tal cual habían aparecido en un primer momento, que solo transformados y vinculados con nuevos elementos de la percepción volvían a afluir a la memoria.

Estas asociaciones espontáneas enriquecen la memoria, inducen a la sinestesia, avivan la imaginación y nos fijan ante ciertos objetos que no dudamos en considerar estéticos<sup>105</sup>.

#### 1.4.4 La entrada en el *cuadro* como conclusión de la experiencia estética

Vistos los elementos que intervienen en la experiencia estética, pero también en las facultades humanas del conocimiento y del comportamiento, de manera que ha quedado ampliada la relación entre las tres, me centraré de nuevo en la experiencia propiamente estética mediante la referencia a tres vivencias y su comparación para concluir este capítulo sobre la experiencia estética. El propósito es observar algunas condiciones que la favorecen o, por el contrario, la impiden. Condiciones como la *actitud* del sujeto,

<sup>104</sup> Dejando a un lado que todo el relato está realizado desde un supuesto conocimiento de todo este mecanismo transfigurador de la experiencia pasada.

<sup>105</sup> En el ámbito del arte, lugar privilegiado para todo este tipo de proyecciones, Umberto Eco señala el sentimiento impreciso, la dificultad de una «descodificación correcta» del código que ha llevado a tantos autores de referirse al «placer, gozo, *fulfillment*, sensación cósmica, intuición de lo inefable, etc.». Pero no se trata de intuiciones, sino de un entrenamiento de la semiosis, de un «INCREMENTO DE CONOCIMIENTO CONCEPTUAL», ya que nos induce a sospechar que esa verdad no acabada de hallar en el arte (o «texto poético», para utilizar sus propios términos), puede también afectar a la manera establecida de comprender el mundo (Eco 2000: 382-383).

cuya importancia ya se ha señalado en el apartado sobre la percepción, pero sobre todo el *grado y cualidad de implicación* con el objeto en cuestión.

En el primer ejemplo la experiencia estética se resolverá de manera positiva por permanecer el sujeto en el «lugar» adecuado en relación con el objeto que experimenta como estético. Se trata de una experiencia estética real, originada gracias a un estado de ánimo preciso –la conmoción por la contemplación de la *belleza salvaje* de unos grabados–, y responde a la propuesta realizada a historiadores del arte, consistente en escoger una obra de arte y escribir sobre ella de manera libre, dejando a un lado en la medida de lo posible la canónica posición del estudioso del arte<sup>106</sup>. A la contemplación de unos grabados admirados por la historiadora del arte Immaculada Socías se le añade el paseo por la extranjera ciudad de París que la lleva a una cafetería en la que, todavía no repuesta del mencionado estado anímico, escucha la melodía de un piano que asocia a las imágenes que durante largo rato la habían entretenido. El *cluster* siguiente a una larga pausa del sonido pone fin a esta descripción para pasar, acto seguido, a otra obra de arte sugerida por toda esta escena: el *Cluster* de Gregorovich, del que en adelante el artículo ofrece una explicación -interpretación- racional, también extensiva a las cualidades halladas en los elementos que la han llevado a la evocación del grabado. Lo que le suceda a la autora es que cada nueva percepción no hace más que amplificar y desarrollar su experiencia estética, que no deja de ser positiva (y placentera) y que la mantiene, hasta la culminación de la experiencia, en posición de *pura espectadora*. A pesar de estar situada en el centro de la escena (el café), no se entromete en ella sino que se limita a su estado receptivo; solo en su interior se produce la acción asociativa y el desarrollo de sus emociones. Algunas de estas vivencias, dice la autora, han resurgido de nuevo con la contemplación del grabado de Gregorovich. De imagen en imagen, se produce un enca-

---

<sup>106</sup> Dada la brevedad de los párrafos que describen la experiencia de la autora es posible transcribirla en su totalidad: «Eren les sis de la tarda d'un agost que plovia copiosament sobre París. M'havia passat el dia en el gabinet d'estampes de la Bibliothèque Nationale i havia dedicat bastant estona a la contemplació de la sèrie de gravats *Combattimento di Tritoni* del napolità Salvatore Rosa, aiguafortista siscentista, els quals m'havien deixat trasbalsada per la seva subterrània bellesa, sovint salvatge i desarborada.

Vaig enfilem la rue de Richelieu, direcció la Place Royale, amb l'ull absolutament enlluernat per la turmentada i protoromàntica poètica de Rosa, i abans d'arribar als venerables porxos que havien allotjat l'Académie de Peinture et Sculpture, vaig entrar en una vetusta i decadent cafeteria. Allí vaig sentir un piano que sonava d'una forma inaudita, les seves notes, com els personatges de Rosa, s'esfilagarsaven, es doblegaven i feien un crit esgarrifós des del fons de les seves entranyes. De repent, es va fer un llarg i oliós silenci, i el pianista va descarregar un sensacional cop de puny sobre el teclat. Em vaig quedar totalment convulsa» (SOCÍAS 2003: 19).

denamamiento en el que Socias alterna su labor de historiadora del arte, analítica, con la descriptiva de su experiencia estética.

En el segundo caso la ficción literaria absorbe al sujeto desvaneciéndose así la experiencia estética. El ejemplo, ficticio, es el cuento breve de Cortázar, *Continuidad de los parques*<sup>107</sup>. Aquí, un personaje anónimo se refugia en el placer de la lectura de la que lo habían apartado los molestos eventos cotidianos. Parece que la caricia a su sofá de terciopelo verde lo ayuda a introducirse en la ficción de las páginas; las descripciones son tan vívidas y su predisposición es tal que el personaje «es testigo» de la escena, «le llegaban las palabras de la mujer» de la novela, hasta que el amante de esta entra en una sala en la que encuentra «el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela». El cuento finaliza con el repentino encuentro de estos dos mundos, en la *continuidad* a la que alude el título entre la plácida experiencia de la lectura y la caída brusca en la realidad de los personajes. No es necesaria la descripción del estado del personaje cuya carencia de nombre y cómodo emplazamiento puede aludir a cualquier lector, el del mismo cuento. No es necesaria puesto que, al igual que el padre durmiente cuyo hijo arde en la habitación contigua, se produce con el final un súbito despertar, una violenta entrada en el mundo de la realidad.

En el tercer y último ejemplo la experiencia estética se disuelve por ser el sujeto expulsado de su estado de contemplación. Se trata de una experiencia cotidiana cuyo protagonista la utiliza para ejemplificar la relación del sujeto con la función de la luz. En esta el joven Lacan —según cuenta años más tarde en su seminario sobre *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*— acude a un pueblo rural donde va a pescar con algunos miembros de una familia de pescadores. Desde su barca uno de los acompañantes le llamó la atención sobre una pequeña lata de sardinas que flotaba en la superficie reflejando los rayos del sol; dijo a Lacan que, si bien él podía ver la lata, esta no lo veía a él. Pero el caso —continúa Lacan— es que la lata *sí lo miraba* desde aquel punto luminoso (LACAN 1990: 125-126). Lo que aquí interesa es la incomodidad expresa del psicoanalista ante la diversión de su acompañante, una incomodidad debida al hecho de verse dentro del cuadro que probablemente un momento antes había contemplado como un paisaje en el que no desentonaba, pues solo entonces sintió que él era, efectiva-

---

<sup>107</sup> (CORTÁZAR 2004: 7-8). Este relato había sido utilizado por Greimas (1987) para incluir el sentido del tacto en el origen de la experiencia estética.

mente, la *mancha*, es decir, el elemento perturbador que sobraba en el *cuadro*: su espíritu aventurero de joven burgués nada tenía que ver con la rutina de los pobres pescadores que realmente se exponían a los peligros de la pesca. Es el mismo Lacan quien utiliza el término *cuadro*, y dedica la siguiente lección a desentrañar su función (una función apaciguadora, que seduce al ojo para captar la mirada<sup>108</sup>). Lacan había acudido al pueblo para vivir —como el lector que obtiene la satisfacción de todas aquellas vivencias que mediante los personajes puede sentir como propias— otra vida, la que en su condición de intelectual adinerado le era ajena. Pero hubo algo más que una implicación excesiva para impedirle contemplarse en aquel cuadro de manera estética, y es que con esa mirada que le dirigía la lata señalándolo como mancha fue *expulsado* del mismo. Del mismo modo en que el *voyeur* observando, a escondidas, por el agujero de una cerradura, siente vergüenza al ser sorprendido por una mirada. Y su desconcierto no se debe, como sostiene Sartre (1999: 194-210), a su reducción a esclavo al aparecer el otro, sino al hecho de que todo él en este descubrimiento es «mirada escondida» (LACAN 1990: 213). Al quedar convertido en este objeto-mirada el «hechizo» se rompe y el individuo es violentamente expulsado de su condición de espectador.

En los dos últimos ejemplos, pues, a diferencia del primero, queda eliminada la *distancia* que permite que la experiencia estética se produzca; el sujeto no puede ya mantenerse en su posición de espectador, en un caso por quedar absolutamente implicado en la escena —que lo absorbe como una fuerza centrípeta—, en el otro porque otra mirada se superpone a la propia, lo descubre en sus intenciones y rompe con ello la ficción —siguiendo una fuerza centrífuga—, desmonta la escena que él mismo había creado. Ambos se «ven» desde donde los miran, por eso se rompe el hechizo, la tranquilidad, la ilusión de «verse viendo».

La implicación estética —que como se ha visto ha sido considerada como mediadora entre otros procedimientos— requiere también un cierto término medio para que se mantenga la ilusión. En los tres casos la *actitud* era la propicia. Los sujetos estaban *pre-dispuestos* a la experiencia estética, pero todavía era necesario que en cierta medida se mantuviera la *ficción* de la escena, el sustrato de *irrealidad* que mantiene el libre fanta-

---

108 Esta función empieza a exponerla a partir de la anécdota referida, y la amplía en la lección IX (LACAN 1990: 130-133, 135-149).



seo, la imaginación que favorece la comparación de la experiencia estética con los estados oníricos.

Sin embargo, la necesidad de un «término medio» y el hecho de *mantenerse* en un cierto estado no implica que la experiencia estética tenga que ser estática. Por el contrario, es dinámica, como sostiene Salabert en su *Teoría de la creación en el arte* (2013b:21-24), refiriéndose tanto a la belleza clásica antes de ser adulterada por el neoplatonismo en su afán de eternidad— como a la creación estética. El verdadero creador, arguye Salabert, oscila entre los extremos opuestos obteniendo (y ofreciendo) no tanto una unión o síntesis de los mismos sino un punto vacío que los contiene sin caer en los extremos. Por eso la percepción estética se da, como afirma Greimas en *De l'imperfection*, obra también aquí citada, a partir de una mirada de soslayo, no atenta. Esta idiosincrasia del creador se corresponde, como decía, con la concepción aristotélica de la belleza cuya perfección<sup>109</sup>, cuando el estagirita la define en el arte trágico, genera dos emociones contrapuestas: la *compasión* ante la que nos inclinamos y el *miedo* que nos hace huir. La resolución de este ir y venir sólo la encontramos una vez quedamos fuera de la ficción trágica, cuando se da la *catarsis* o liberación de estas emociones.

El «doloroso despertar» al que se había referido Hartmann en su descripción de «la» experiencia estética como conclusión de la misma se impone a los sujetos de los dos últimos ejemplos. Se les impone de manera brusca —no culmina siguiendo su propio curso—, como brusco es el despertar a causa de una pesadilla<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Para Aristóteles la condición de la perfección consiste en la imposibilidad de añadirle o sustraerle algún elemento. Como apunta Salabert, esta consideración se ha mantenido durante la historia de la estética, si bien el neoplatonismo le ha conferido la inmovilidad propia de lo que ha de durar infinitamente. Siguiendo a Aristóteles, su efecto en el ser humano es no obstante, insisto, dinámico.

<sup>110</sup> Este súbito despertar está relacionado con el que ya se ha apuntado anteriormente, siguiendo a Lacan y a Žižek, en relación con lo *real* (la realidad psíquica traumática) que emerge en el sueño, donde la no tan «dura» *realidad* sería el refugio que nos preserva de aquel.



## 2. LA CATEGORIZACIÓN ESTÉTICA

### 2.1 Introducción

En la primera parte se ha tratado la experiencia estética de un modo general, señalando pero sin entrar en detalle ciertas cualidades, tanto positivas como negativas, que habrán de ser tratadas en relación con las categorías estéticas. Se ha adelantado, no obstante, cómo tradicionalmente se han identificado la experiencia estética y la belleza —históricamente la categoría dominante—, y, en consecuencia, el predominio de los rasgos positivos de aquélla. Pero en el mismo movimiento generado por las categorías se halla, desde sus inicios, toda una serie de características «negativas» que se tendrán en cuenta en el presente capítulo.

Este segundo bloque estará dedicado al estudio de las denominadas categorías estéticas. Es preciso elaborar una revisión histórica para poder situar lo *siniestro*, objeto de esta tesis, en el campo de la estética. Su aparición es relativamente reciente —si se tiene en consideración dicho tratamiento histórico—, si bien el interés que ha suscitado la categoría en cuestión no carece de importancia. Como ya se ha apuntado, diversos estudios procedentes de diferentes especialidades se han aproximado a este concepto, que es susceptible de hallarse tanto en experiencias estéticas como vitales.

Si en el capítulo anterior, para la elaboración de la experiencia estética, se ha tenido en cuenta, más que una revisión histórica, la evolución del concepto desde el siglo XVIII, con las categorías se realizará un examen de las fuentes históricas que se remontará a la antigüedad. Lo cual se justifica con el hecho de que no existía el concepto propiamente dicho de experiencia estética, y aunque tampoco el de categoría tal cual se entiende hoy día, las nociones de belleza y apelativos que se relacionan con ella han ocupado un lugar importante en la historia del pensamiento. Tradicionalmente, las nociones de belleza y fealdad se han entendido como conceptos amplios que han abarcado tanto la experiencia (en general) como lo que actualmente se entiende por categoría estética (particular) identificando, como ya he apuntado, el sentimiento de belleza con la experiencia estética, y considerando que esta última procedía del reconocimiento y adecuada valoración de ciertas propiedades que el objeto poseía. Por este motivo, antes de

entrar en el análisis de algunas de las categorías estéticas, aquellas que han gozado de una mayor delimitación teórica a lo largo de la historia —o en períodos determinados en los que han tenido un papel relevante— se dedicarán los primeros capítulos de este apartado al análisis del concepto de categoría estética, observando la pertinencia del mismo y los problemas que puede suscitar su uso. En este punto se tendrán también en cuenta algunas de las propuestas que autores de la disciplina de la estética han elaborado en cuanto a la relación de las diferentes categorías, tema que será retomado al final de este bloque de la investigación con la utilización de algunos ejemplos.

## 2.2 La categoría estética como concepto

En la terminología actual se emplea la voz *categoría estética* para referirse al tipo de juicio (estético, es decir, en aquello que respecta a la mera receptividad sensible) emitido, preferentemente, ante una obra de arte, pero también se aplica a vivencias, hechos, etc. Algunas de las categorías están cargadas de un valor tanto histórico como simbólico al enmarcarse en una tradición que las ha ido utilizando, definiendo, sometiendo a la crítica y a la teoría y llegando a ser, en algunos casos, signo de todo un estilo (tal sería el caso, por ejemplo, de las categorías de lo pintoresco o lo sublime durante el Romanticismo).

### 2.2.1 Origen del concepto

Según el diccionario de filosofía de Ferrater Mora (1998: 502-509), Aristóteles, el primero en utilizar el término categoría (*κατηγορία*) en sentido técnico, se refería con éste bien a *denominación*, *predicación* o *atribución*. Con Kant, que estableció según Ferrater la doctrina más importante de las categorías modernas, éstas, como «conceptos puros del entendimiento» *a priori*, devienen condiciones de posibilidad para dar cuenta de la realidad. Aunque no se refieren a las *cosas en sí*, permiten sin embargo «ordenar y conceptualizar los fenómenos» (*ibíd.*: 506). Tenemos con ello lo que se predica, atribuye o denomina del objeto percibido. La tradición filosófica, sostiene el filósofo argentino de origen español Luis Farré, otorga al concepto un alcance que abarca tanto la objetividad como la subjetividad<sup>111</sup>. Esta y otras ventajas lo harán apropiado para el ámbito de la estética (FARRÉ 1967: 17).

No fue hasta una época relativamente reciente que el concepto se aplicó a la estética. Hasta el siglo XIX, para referirse a ellas se empleaba la expresión «modificaciones de lo bello». Así lo expone Anne Souriau en los dos artículos incluidos en el *Diccionario de*

<sup>111</sup> Su base se conforma, según el autor, por la triada «objetivo, artístico y emotivo»: las categorías se dirigen a la fantasía y la emoción, pero la consciencia se dirige hacia el objeto que no podemos cambiar a voluntad, es decir, aquellas «presuponen un ordenamiento específico (...) No danzan a capricho. Poseen una rigidez de naturaleza propia con un ritmo esencial que les pertenece (...) independiente de nuestro pensar y de nuestros anhelos». En este esquema el artista sería el *médium* que nos hace partícipe de sus propias emociones mediante la obra, nos hace vivirlas por haberlas experimentado previamente (FARRÉ 1967: 24-25). Como veremos, la cuestión de la objetividad de las categorías será una de las preocupaciones esenciales de los teóricos.

*Estética*, uno dedicado al término «categoría» y el otro a «modificación de lo bello» (SOURIAU 1998: 255, 793-794), concepto que se refiere a los modos en que lo bello tiene de particularizarse, de especificarse. Las confusiones a las que se vería sometido el concepto de «modificación» —entendiéndose actualmente como *cambio*—, habría dado lugar a la sustitución de la nomenclatura por «categoría», en primer lugar en 1853 en la *Estética de lo feo* de Rosenkranz, y a su asentamiento<sup>112</sup> con la difusión de dicha terminología por parte de autores como Victor Basch y Charles Lalo (*ibíd.*: 255)<sup>113</sup>.

Ya en pleno siglo xx, Władysław Tatarkiewicz emplea todavía el término «variaciones» para referirse a las «categorías», asimilando ambos conceptos y utilizándolos indistintamente, eso sí, siempre en relación con «todo el campo de la belleza», que es, de las categorías, aquella a la que dedica su estudio aglutinando las demás en la *Historia de seis ideas* (2004: 185-188). Lo que todo ello implica es la ya señalada supremacía de la belleza en el ámbito de la estética y, en consecuencia, la preeminencia del carácter *positivo* en la experiencia estética<sup>114</sup>.

### 2.2.2 Su naturaleza y problemas que conlleva

Antes de entrar propiamente en el estudio de algunas de las categorías estéticas, y del movimiento histórico producido por las mismas, cabe apuntar todavía algunos aspectos destacados por la ya mencionada Anne Souriau (y otros autores). Esta elaboró un ensayo dedicado a la noción de categoría estética en un número de la *Revue d'Esthétique* (1966: 225-242) consagrado a ellas en exclusividad —artículo cuyo contenido figura también, *a grosso modo*, en el *Diccionario de Estética* (1998: 255-257). Una vez establecida y aceptada tal denominación como aglutinadora de los conceptos de belleza, gracia, sublime, etc., pero a falta de una definición que al parecer de Souriau no afectaba a la

<sup>112</sup> La consolidación del uso del concepto sería a mediados del siglo xx. En 1925, el filósofo y poeta hispano-estadounidense George Santayana, en su artículo «The Mutability of Aesthetic Categories», utiliza el concepto de *categorías estéticas*, pero aquí se refiere más bien a la estética como categoría entre otros aspectos de la realidad.

<sup>113</sup> Según el filósofo francés Robert Blanché (1979: 9) fue el filósofo y filósofo alemán Karl Groos, en su obra *Einleitung in die Aesthetik*, quien, en 1892, introdujo explícitamente el término en el vocabulario de estética. Por lo demás, la sucesión de los autores que lo asientan es la misma.

<sup>114</sup> Es preciso distinguir en este punto, como hace Blanché, entre un sentido del término «belleza» general, clásico —que incluye todo valor estético—, y el reciente y concreto de la categoría distinta, entre los que habría una distinción paralela a la habida entre un género y una especie que convive con otras muchas especies (BLANCHÉ 1979: 13).

claridad de su sentido en los primeros autores que se sirvieron de ella, encuentra en dichos autores algunos puntos convergentes que le permitirán, en su reunión, una definición propiamente dicha.

En primer lugar alude al *éthos* o *carácter afectivo*, esto es, la constatación de la reacción sentimental o emocional del contemplador, punto en el que destaca el aspecto subjetivo. En segundo lugar<sup>115</sup> se halla la *especialización del éthos afectivo* (o *tipo especializado de valor*, en el *Diccionario*), referida a una cualidad particular de dicho afecto que es preciso localizar de modo inmediato e individual a pesar del cruce con categorías vecinas y las combinaciones de elementos. En tercer lugar menciona un *sistema de fuerzas estructuradas*, y es donde sitúa los aspectos objetivos en lo que concierne a las categorías estéticas, pues la respuesta afectiva, como tal, bien que subjetiva se daría en función de la naturaleza y la disposición de los elementos propios de la obra que la suscita. El *valor estético*, en cuarto lugar, concerniría también a la obra, que ha de ser capaz de despertar el *éthos* adecuado y de permitirle realizar, al espectador, un juicio de valor sobre la obra. Este punto queda unido en el *Diccionario* con el de la *especialización*. Por último, la *posibilidad común a todas las artes* implica que todos los medios y géneros artísticos son susceptibles y capaces de hacer surgir cualquiera de los valores afectivos.

Atendiendo a estas características, la definición resultante de *categoría estética* sería la siguiente:

*«Impression affective, d'éthos spécialisé, qu'une oeuvre d'art fait éprouver immédiatement par la manière dont y travaille un système de forces structurées, et permettant de porter des jugements de valeur esthétique, avec possibilités communes à tous les arts»<sup>116</sup>.*

Aunque ese carácter afectivo, especializado o no, también puede surgir, como ya se ha indicado en el capítulo anterior, a partir de un objeto no artístico. En cualquier caso, la autora insiste en haber llegado a esta definición mediante el estudio del empleo del término por parte de autores especializados, y concreta que estos cinco puntos están

<sup>115</sup> Las cinco convergencias en cuestión son las mismas tanto en el artículo de la *Revue d'esthétique* como en el *Diccionario de estética*, pero presentan un orden diferente. Si bien la síntesis aquí realizada se ha elaborado a partir de ambas publicaciones, dada la mayor extensión de la primera es la que se ha seguido preferentemente.

<sup>116</sup> *«Impresión afectiva, de éthos especializado, que una obra de arte hace experimentar inmediatamente por la manera en que trabaja en ella un sistema de fuerzas estructuradas, permitiendo realizar juicios de valor estético, con posibilidades comunes a todas las artes»* (SOURIAU 1966: 237). Traducción propia. En cursiva el original.

consensuados entre ellos. Indica, únicamente, dos factores en los que no hay tal concordancia: el modo de existencia de las categorías estéticas y su clasificación. El primer factor atañe a la metodología: una tendencia realista conferiría a las categorías estéticas una existencia *en sí*; según la tendencia nominalista las diferentes categorías únicamente consistirían en la designación de conjuntos de obras artísticas constituidas empíricamente. Entre ambas tendencias, la idealista (kantiana y hegeliana, precisa) situaría en ellas las «etapas que engendra una dialéctica del Espíritu» (SOURIAU 1966: 238), las estudiaría de manera especulativa y las construiría a partir de principios *a priori*. La mejor opción sería, al parecer de Souriau, la pluralidad de métodos.

El segundo factor concierne a la clasificación, al «cuadro de las categorías» del que se han realizado múltiples versiones sin que ninguna de ellas resulte satisfactoria. Lo que respondería a la inagotable invención artística, pareja a la reflexión de los estetas, y a la infinidad de combinaciones posibles en lo que se refiere a la presencia y/o ausencia de determinados caracteres en la esencia de las diversas categorías. De manera que ya antes de desarrollar este factor la autora responde negativamente a la pregunta sobre la posibilidad de dicha clasificación.

Un ensayo más reciente, el del ensayista y filósofo chileno Pablo Oyarzón dedicado a las categorías estéticas (OYARZÚN 2003), expresa éstas y añade otras dificultades no sólo concernientes a la falta de consenso, incluso a su dominio, sino a la propia «pertinencia» del concepto, de modo que persistiría la duda de tratarse de una mera convención entre los teóricos (*ibíd.*: 68). En este primer aspecto de la pertinencia rechaza también cualquier tabla o cuadro de nociones absolutas que, teniendo en cuenta las modificaciones históricas, no sólo impediría su permanencia, sino que también provocaría confusión. Pero expresa también el choque entre la necesidad de hallar una metodología propia para la estética y la introducción de criterios «extra-estéticos», quedando marcada tal paradoja en la misma denominación de «categorías estéticas».

El segundo problema, en concordancia con la mencionada «paradoja», consiste en que una catalogación iría, en principio, en contra de la *singularidad* propia del hecho estético, de lo que lo diferencia del resto (de lo extra-estético). Si bien, por otra parte —y salvando esta dificultad—, las categorías indicarían precisamente los rasgos que permi-



ten identificar tal singularidad por el modo concreto de presentarse en el fenómeno en cuestión.

La noción misma constituye según Oyarzún una tercera dificultad<sup>117</sup>. Por una parte, en relación a su alcance, existe la cuestión de la objetividad o subjetividad de los rasgos que se confieren al hecho estético para su distinción. Y tampoco hay consenso, por otra parte, en los puntos de vista filosóficos a la hora de establecer un cuadro de las categorías, ni en el intento de establecer las «nociones supremas», artificiosas y viéndose obligadas a «forzar la semántica», siendo por otra parte una lista empírica de enunciados desalentadora por interminable.

Se pregunta a continuación acerca de la idoneidad de los conceptos de la estética considerando el uso corriente de determinados adjetivos y expresiones que, si bien carecen de definición precisa, permiten una adecuada comunicación, de manera que un vocabulario demasiado específico quedaría reducido al círculo «profesional». Alega, no obstante, el enriquecimiento cultural y comunicativo que dicha aspiración terminológica supone.

Por último, halla la problemática histórica, con la sospecha de la impertinencia, a la hora de realizar una catalogación de las categorías, de la utilización de fuentes anteriores al «nacimiento oficial» de la estética como disciplina filosófica, tanto por la cuestión ya apuntada de la objetividad/subjetividad de ellas como por la relación de las manifestaciones estéticas con su momento histórico. Subraya que la misma denominación, como ya hemos visto, es de acuñación todavía más reciente. De manera que, tras realizar una breve revisión de los vanos intentos de clasificación de las categorías, el au-

---

<sup>117</sup> «Los enunciados que tienen relevancia estética pueden ser de muy diversa índole. Si restamos aquellos que se limitan a expresar desnudamente una satisfacción o descontento, los hay que se refieren a aspectos muy dispares de los fenómenos o las experiencias atinentes. ¿En qué relación están las “categorías” estéticas con las “propiedades”, las “cualidades” (Beardsley), las “formas” (Vischer, Volkelt), los “valores” (Ingarden) y los “conceptos” estéticos (Sibley)?» (OYARZÚN 2003: 72). En relación con la cuestión de la idoneidad del término «categoría» debo también mencionar la propuesta del director de este trabajo, Pere Salabert, que se inclina por la denominación de «valor», más adecuada a la consideración subjetiva del objeto estético y a las propuestas artísticas más actuales. Para una división entre las «positivas» y «negativas» optaría por emplear los términos «directo» (inmediato) o «indirecto» (el que llega en segunda instancia) en lo que respecta al placer. Ciertamente, como apunta Oyarzún, las categorías se refieren a la experiencia del sujeto, pero teniendo en consideración una serie de «méritos» (el «sistema de fuerzas estructuradas» al que se refería Anne Souriau) del objeto para cumplir con cada una. A pesar de apostar por la subjetividad de las categorías, sobre todo para la de lo siniestro, he optado por conservar, empero, la nomenclatura establecida puesto que, como ya he apuntado, observo las trayectorias históricas principales (y a sus intentos de ruptura) de las teorías de la estética.

tor opta por un «reporte (...) del proceso histórico a través del cual se ha producido la diversificación de los predicados estéticos». (*id*: 76).

Ciertamente, ha habido intentos de clasificación de las categorías estéticas que por incompatibles entre sí se han dado como nulos. Y el uso de la denominación de «categorías estéticas» se ha dado en paralelo con el del ya mencionado de «modificaciones». Si cualquier clasificación o enumeración con intención de exhaustividad resultaría interminable, la enumeración acotada basada en una reducción a las categorías principales sería siempre parcial y diferente entre los autores. No obstante, ha permanecido una polaridad: la de lo bello y lo feo (lo «positivo» y lo «negativo» estético) que incluye toda esa variedad. Y entre ambos polos el corte de lo sublime, que es el que ha permitido el desarrollo de la «negatividad» de lo estético, una especie de despliegue libre no obstante la fealdad ya estaba muy presente en la representación artística desde los mismos «inicios» (aunque su valor y su función era muy diferente a la de la «era» en que se produce ese «corte»). Así lo demuestra Umberto Eco en sus historias de la belleza (2004) y de la fealdad (2007), donde mantiene esa dualidad que posiblemente responde en parte al carácter divulgativo de estas obras complementarias —no por dicho carácter menos rigurosas.

Se podría decir, en resumen, que la literatura sobre las categorías estéticas ha producido obras clasificatorias (Lalo), enumeradoras (Farré), concreciones (en el estudio monográfico de «categorías individuales», como lo son cada uno de los artículos que conforman el número especial de la *Revue d'Esthétique* (1966, volumen XIX, nº 3-4, a excepción del ensayo introductorio muy adecuadamente dedicado a la noción misma<sup>118</sup>). Pero también innumerables obras monográficas sobre categorías individuales entre las que se podría citar la gracia en Raymond Bayer, lo siniestro en Eugenio Trías, lo feo en Karl Rosenkranz, lo trágico en el estudio de la tragedia de Walter Kaufmann, lo abyecto en Julia Kristeva, etcétera), y polaridades que aglutinan la diversidad del léxico (la mencionada de Eco, Tatarkiewicz, de nuevo Rosenkranz), etc.

Autores como el filósofo francés Denis Huisman (2002: 100-101), buscando «lo universal», remiten a «una sola forma de sentimiento artístico» que se reduce a la alegría y al gozo, negando la existencia de determinadas categorías —artísticas, en su deno-

---

118 En paralelo, y en la misma línea, que el diccionario de Estética por entonces inacabado.

minación—, que no son más que abstracciones concretas. Cualquier clasificación, sostiene, puede ser sometida a la misma crítica. Por otra parte, también Oyarzún (2003: 73) considera indispensable hallar un «fundamento común» de las categorías estéticas, esto es, de la experiencia estética. Y todavía, Robert Blanché, al constatar la diversidad de apelativos estéticos, sostiene que la estética ya no es la ciencia de la belleza, sino la de las categorías estéticas (1979: 17).

### 2.3 Tentativas de clasificación

A pesar de la ya mencionada negativa de los teóricos más recientes de exponer un esquema clasificatorio de las categorías estéticas es preciso iniciar, aunque de manera breve, algunas de las propuestas mencionadas anteriormente. Como sostiene Luis Farré, «ninguna de las categorías opera aislada y completamente por sí sola; necesita de las otras, y resulta comprensible por el hecho de formar parte de un conjunto» (FARRÉ 1967: 29). De ahí una cierta profusión de estas tentativas, y la necesaria pregunta acerca de la validez de las mismas previa a la respuesta negativa.

Entre los intentos de clasificación destacan, como ya se ha visto, las de la escuela francesa del siglo XX: Lalo y Souriau. En ellas vemos, por una parte, las posibilidades que se despliegan en función de la unidad común de la armonía, ausente o presente y sometida a las tres facultades kantianas; y por otra, con Souriau, una disposición similar a la de los círculos cromáticos que establece una relación de correspondencias.

Charles Lalo (1927: 52-66) establece un sistema de categorías que, como acabo de apuntar, toma como base la armonía y sigue las líneas aristotélica y kantiana de reducir la pluralidad a la unidad. Según se dirija la armonía —poseída, buscada o perdida— a las facultades «principales», es decir, a la inteligencia, la actividad y la sensibilidad, las posibilidades se reducen a nueve únicas categorías<sup>119</sup> que en esquema se presentarían del siguiente modo:

<b>armonía</b>	<b>INTELIGENCIA</b>	<b>ACTIVIDAD</b>	<b>SENSIBILIDAD</b>
<i>poseída</i>	bello	grandioso	gracioso
<i>buscada</i>	sublime	trágico	dramático
<i>perdida</i>	espiritual	cómico	ridículo

El carácter intelectual de lo *bello*<sup>120</sup> queda bien marcado aquí: aunque se juzgue por el gusto, lo bello es según Lalo sensible a la inteligencia, y la satisfacción es más intelectual que emocional. El dolor es nulo y con el mínimo de medios y los valores que se

119 Se ocupa también, tras el desglose de la tabla, un breve apartado a la «fealdad», y al finalizar el capítulo dedicado a las categorías señala en una nota al pie que otras combinaciones más complejas, pero parcialmente *anestéticas*, conformarían géneros como lo pintoresco, lo plástico, lo poético, lo lírico, etc. (LALO 1927: 66).

120 Su tradicional vinculación con la proporción y el número, como también subraya Segond (1947: 147 ss), le conferirían este carácter.

le atribuyen desde la antigüedad clásica —justa proporción de las partes en un conjunto, medida y concordancia— se obtiene el máximo provecho (*id*: 57-58). Pero esta concepción de la belleza es más neoclásica que clasicista, no sólo por la mención que el autor hace de Winckelmann cuando éste argumenta que el agua pura es más salubre cuanto menos sabor tiene, sino por el ejemplo del templo griego propuesto para la siguiente categoría, lo *grandioso*, que describe como la victoria fácil sobre una materia resistente. Las cualidades que la caracterizan son la majestuosidad imponente, la solemnidad e incluso lo colosal, características que como se verá más adelante se relacionan también con lo sublime; la diferencia, según Lalo —además de ir lo grandioso dirigido a la actividad, y no al intelecto como lo sublime—, es la presencia en lo grandioso de la armonía y del juicio de la inteligencia.

Lo *gracioso* lo relaciona con lo bonito, elegante y encantador, incluso lo «coqueto»; dirigido al sentimiento, provoca solidaridad hacia lo pequeño y lo débil, reforzando al mismo tiempo nuestro sentimiento del «yo». Aunque con características similares en algunos puntos, vemos, pues, que no se trata de la *gracia* sino de lo que también podríamos denominar «halagador».

Que la armonía sea buscada, prosigue Lalo, no implica su total carencia: es posible de conseguir aunque sea en un mundo superior y no la acabemos de comprender. Lo *sublime*, así, procede de un conflicto de ideas, de un enigma por resolver y cuya resolución se halla fuera de nosotros, incluso de la naturaleza comportando, en consecuencia, ciertos rasgos religiosos y metafísicos. En lo *trágico* halla el conflicto entre un ser libre y una necesidad inevitable que se le impone aunque al mismo tiempo prevalece una «armonía incognoscible del mundo». Lo *dramático* pretende simplemente afectar a nuestras emociones, sean de simpatía o de angustia. Siguiendo aún la estela kantiana sostiene que lo trágico es lo «sublime de la acción» y lo dramático lo «sublime de la sensibilidad» (*ibíd*: 60).

Cuando la armonía es perdida el resultado es la falsa unidad, no obstante aparente, la incoherencia y un enigma que fácilmente acabamos por resolver. Lo *espiritual* se refiere a lo humorístico, al juego de palabras, utilizando la frivolidad para dar a pensar. Lo *cómico* hallaría el humor en la acción (de igual modo que la categoría anterior es lo cómico de la inteligencia). Como en lo trágico, también aquí entra en juego la libertad,

que en este caso resulta caprichosa e irracional, y que queda corregida por la risa, que esconde un automatismo. Nos reímos de aquellos cuyas características nos parecen ajenas —de lo contrario emergería un conflicto que nos haría caer en lo trágico. Lo *ridículo* nos presta el sentimiento de superioridad ante una «desarmonía antipática», y en el plano social «est la sanction qu'applique à un individu ou à un milieu jugés inférieurs une classe sociale froissée par leurs empiètements»<sup>121</sup>.

A pesar de la aparente rigidez del esquema de Lalo, este indica la interacción de las categorías y el paso de unas a otras cuando cambia alguno de los elementos (al resolverse, por ejemplo, de manera «fácil» un enigma que pertenecía al ámbito de lo sublime).

Fuera de esta tabla queda la *fealdad*, carente de armonía y además hostil a ella: la fealdad aparece donde debería hallarse la armonía; «técnica frustrada», carente de meta, la considera una categoría «inestética, pecado capital en la “religión de la belleza”» (*ibíd*: 65-66).

En su *Correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Étienne Souriau (1965) establece cuatro niveles de existencia de la obra de arte comenzando por la material (el objeto) para culminar en la trascendente (la cual remite a presencias superiores que, a pesar de resultar un enigma para el entendimiento, podemos vislumbrar), pasando por la fenomenológica (disposición determinada de los elementos y cualidades que nos hace considerar a la obra expresiva) y la reica (evocadora de un mundo). Los cuatro planos conforman una sola unidad: cualquiera de ellos, por separado, ofrece únicamente una visión parcial, pero entre estos «cuatro órdenes de realidad, existen mil armonías, mil correspondencias» (SOURIAU 1965: 89) que no solo comparten todas las artes sino que las relacionan entre sí, y permiten tanto análogas apreciaciones afectivas como que características en principio propias de un lenguaje artístico concreto se encuentren en otro, de manera que podríamos hallar, por ejemplo, ritmos en la arquitectura comparables al de una melodía, o —utiliza aquí un ejemplo concreto— el tono volumétrico de las figuras en las pinturas de la *Capilla Sixtina*. El proceder clasificatorio de Étienne Souriau implica siempre, asimismo, la interrelación (sea por semejanza o contraste) de sus elementos.

---

<sup>121</sup> «Es la sanción que aplica a un individuo o a un medio juzgados inferiores una clase social ofendida por sus usurpaciones» (LALO 1927: 63 . Traducción de la autora).

Así pues, paralelamente, también la disposición de los estados afectivos que pueda provocar la obra de arte se basará en una serie de relaciones y correspondencias. Souriau es reactivo, en principio, a la denominación de «categorías estéticas»<sup>122</sup>:

«Si se quisiera fijar un vocabulario preciso, tópico, se podrían llamar “categorías estéticas” estos aspectos de apreciación reflexiva sincrética, que antes conciernen al espectador que al creador, y “categorías artísticas” los grandes actos fundamentales, esos hechos dinámicos iniciales de la demiurgia instaurativa (...) [pero] preferiríamos [la designación] categorías instaurativas y categorías reflexivas» (*ibíd.*: 321).

Encontramos que ya en su primera clasificación de las mismas, en 1933, emplea los términos «rumbos del *Ethos*» (SOURIAU 1933: 186) o bien, haciendo eco de las esencias husserlianas, con las que considera guardan relación, «esencias reflexivas del *ethos*» y «esencias sensoriales» (*ibíd.*: 190). No importa que estas sean diversas, que el arte busque en ocasiones la belleza y en otras lo sublime o lo trágico, pues en realidad estas esencias (o categorías) no son los fines sino la captación reflexiva de la verdad del arte, que siempre es una (*ibíd.*: 185). No preceden a la obra sino que son la consecuencia de la contemplación reflexiva de la misma (*ibíd.*: 190). El contexto en el que despliega su rosa de los vientos de las categorías es, pues, el de la *verdad* del arte<sup>123</sup>. Teniendo en cuenta la discrepancia de los teóricos en relación con el número y elección de los valores principales, para su propia clasificación toma las categorías más consensuadas (bello, sublime, trágico, grotesco, cómico y bonito) desterrando, como Lalo, lo feo, negación y privación de la belleza que por este motivo considera impertinente. Además, no encaja en el método diseñado para la disposición de cada valor. Dicho método consiste en la búsqueda de tipos contrarios entre sí por la «*expérience de l'incompatibilité artistique*»<sup>124</sup> que por tanto tendrían una posición opuesta en la rosa de los vientos. En segun-

122 Si bien en el artículo «Art et vérité», en que expone la rosa de los vientos de las categorías estéticas (de 1933) y en la *Correspondencia de las artes* (de 1947) dispone diferentes denominaciones, pocos años más tarde, en 1960, publica un volumen en el que amplía parte del contenido del artículo de 1933 con el título *Les catégories esthétiques*, designación que se reafirma en la disciplina durante esta década — prueba de ello es la francesa *Revue d'esthétique*, que en 1966 dedica un monográfico a las categorías donde Étienne y Anne Souriau participan y esta, como ya he expuesto, analiza y define el concepto.

123 Esta verdad ha de ser intrínseca y en todo caso sería desvelada en la reflexión del espectador, aunque subjetivamente, mediante el afecto (o categoría) adecuada. Mikel Dufrenne —autor tratado en el capítulo anterior en relación con la experiencia estética— en su voluntad de componer una «estética pura» da también, recordemos, esencial importancia a la cuestión de la *verdad*, pero emplea la denominación de «*a priori* afectivos» o «categorías afectivas *a priori*» y discrepa con la consideración de *esencias* de Souriau porque les confiere una realidad inexistente en este y otros autores: «Lo grotesco, lo bonito, lo precioso, son realidades, actitudes de un sujeto y caracteres de un mundo, no son valores» (DUFRENNE 1982 II: 158). De manera que no es posteriormente a la contemplación que emerge en nosotros la categoría que nos pone en contacto con la verdad de la obra, sino que esta la captamos ya directamente gracias a esas condiciones *a priori* del sujeto: la categoría ya está *en él*.

124 «Experiencia de la incompatibilidad artística» (SOURIAU 1933: 187). Traducción propia.

do lugar, el método consiste en la inserción de categorías intermedias entre dos vecinas. La primera selección, con las categorías más consensuadas, ofrecería un esquema clásico. Así pues, como puede observarse en el gráfico que realiza (fig. 1), tiene también en cuenta el devenir histórico e incluye las categorías propias de lo romántico (entendido en sentido amplio y general) y contemporáneo.

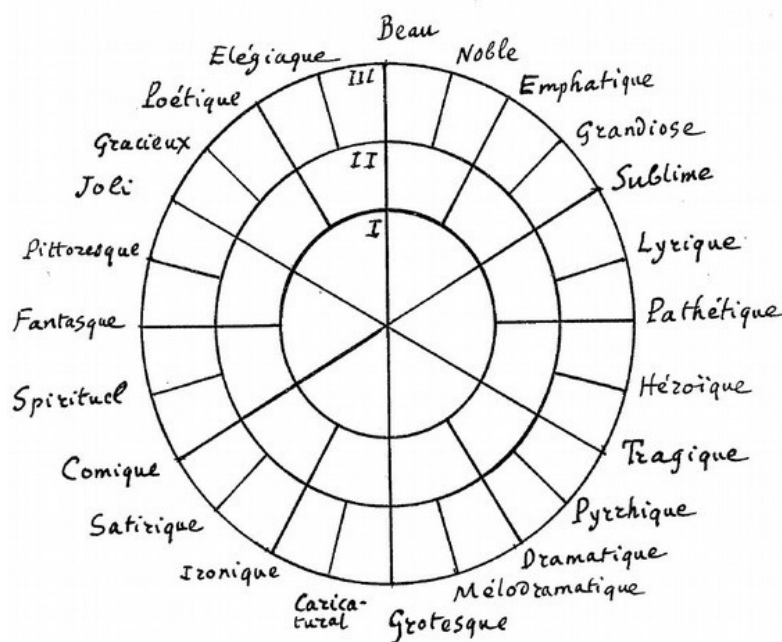


Fig. 1. — I, Classique; II, Romantique.

1. Étienne Souriau: Rosa de los vientos de las categorías estéticas (SOURIAU 1933: 188)

Los inconvenientes del gráfico (que el autor ya redefiniría años más tarde) nada tienen que ver con la armonía que consigue para el mismo, paralela a la que tanto Souriau como Lalo requieren en obra de arte. Tampoco conciernen tanto a la congruencia metodológica que emplea<sup>125</sup>. Los problemas atañen más bien a otras observaciones que el mismo autor realiza: la falta de consenso entre los teóricos en el número y naturaleza de las categorías y la inadecuación de su rosa de los vientos a la época contemporánea. En el año 1933 ya se habían instaurado en el arte toda una serie de categorías que por sus características (si consideramos el motivo por el cual destierra lo «feo») él no había tenido en cuenta. Probablemente ello se debe no tanto a la presencia o ausencia de la

<sup>125</sup> Pese a que lo «gracioso» habría de contar, si tenemos en cuenta la tradición clásica que distingue con el número I, entre los puntos principales. Sin embargo, esto desbarataría la oposición de los contrarios en el gráfico: lo «bonito» se enfrenta mejor que lo «gracioso» a lo «trágico».



«verdad» artística que rastrea, para el arte, en sus diversas publicaciones, como por la incompatibilidad con la categoría tradicionalmente coronada como principal y de referencia entre las demás: la belleza. El esquema en forma de rosa de los vientos, o pétalos de rosa (como también el autor refiere), puede evitar fácilmente, por su movilidad, las jerarquías, pero en estos autores la belleza, en su cualidad de armónica, continua siendo la medida de todas las cosas<sup>126</sup>.

Entre las propuestas de clasificación de las categorías estéticas, la elección de estos dos casos para su breve exposición se debe a que son de los más conocidos y significativos en tanto que exponen modelos basados en disposiciones geométricas que, mediante la falta o presencia de determinadas cualidades, guardan ciertas relaciones entre sí<sup>127</sup>, y sin embargo cada uno ofrece resultados bien diferentes. Con ellas observamos los inconvenientes de clasificaciones estrictas —que tienden a una suerte de absoluto— y la dificultad de insertar variables acordes con épocas más recientes.

Además de estos ejemplos, Oyarzún (2003: 75), en el ensayo aludido más arriba, citaba también los del filósofo romántico alemán Karl Wilhelm Ferdinand Solger (bello, sublime, gracioso, digno, trágico, cómico), los del esteta y psicólogo alemán Max Dessoir (bello, sublime, trágico, cómico y feo), y del filósofo J. Volkelt (bello y característico, gracioso y encantador, sublime y conmovedor, cómico y trágico). Por artificiosos y forzados prefería, recordemos, dar cuenta del devenir histórico como productor de la diversidad de predicados o categorías estéticas.

## 2.4 Su movimiento histórico

Las categorías estéticas son también históricas. La jerarquía que hallamos en la mayoría de los autores se debe a la preponderancia de la belleza como valor superior en lo artístico, lo estético e incluso a su relación con cuestiones morales e intelectuales. Lo

<sup>126</sup> Tal vez hubiese sido más afortunada una disposición a la manera de una paleta de colores, en la cual tanto las combinaciones como las gradaciones ofrecen muchas más posibilidades, entre otros motivos porque cualquier transición de color es susceptible de pasar a ser la categoría principal en un momento determinado.

<sup>127</sup> Los teóricos posteriores a estos intentos de clasificación, como los aquí citados Blanché y Oyarzún, ponen en duda la manera en que habrían de situarse las categorías: en estos autores acaba predominando la enumeración que responde habitualmente a unos parámetros históricos por encima de la interrelación, que en todo caso no responde a cuestiones de oposición o vecindad tan estrictos en lo que se refiere a sus características.

que las diferentes tentativas de clasificación tienen en común es que la belleza (o los atributos que largamente se le han asignado, como la armonía), ya sea situada en la cima de la pirámide o en el centro de la estructura, es la que articula la disposición en el esquema propuesto del resto de categorías estéticas. A lo largo de la historia encontramos tanto una pervivencia de dicha categoría, que siempre es resultado de un juicio positivo<sup>128</sup>, como el uso del concepto para referirse a un más amplio abanico de valores. Su protagonismo se debe, a menudo, al hecho de ser considerada como la rama principal que aglutina categorías secundarias, pero también a las variaciones de significado que ha sufrido a lo largo de la historia: el mismo concepto se ha ido adaptando a los valores y necesidades de cada momento. Las «variaciones» o «modificaciones de lo bello»<sup>129</sup>, que como he indicado es sólo desde la segunda mitad del siglo XX que gozan definitivamente de la consideración de categorías por sí mismas en la literatura estética, dan cuenta de los mencionados cambios históricos a los que la teoría ha ido adaptando la «gran» categoría de la belleza.

Al respecto, cabe mencionar las interesantes consecuencias que indica Robert Blanché (1979: 130-134) a raíz de la relación que establece entre los estilos artísticos históricos (clasicismo, barroco, romanticismo, etc.) y las categorías estéticas. *En principio* la distinción es bien clara, afirma, incluso cuando hay estilos que ilustran de un modo muy exacto una determinada categoría: los estilos son conceptos empíricos, y las categorías conceptos *a priori* cuya contingencia histórica se debería al cambio de gusto, de manera que aquello que se ve sometido a cambio es la jerarquía a la que son sometidas, pero no su misma naturaleza. Acto seguido, Blanché se ve en la necesidad de matizar y sostiene que en la actualidad el mencionado dualismo resulta insostenible si lo conside-

<sup>128</sup> Incluso cuando se considera la belleza de lo terrible, durante el romanticismo, o de la «carroña», con el poeta y crítico francés Charles Baudelaire, el hecho de continuar utilizando este término responde a la atracción que suponen estos elementos tan ajenos a la belleza tradicional.

<sup>129</sup> Así es, recordemos, como las denominaba Tatarkiewicz (2004). El autor advertía sobre de la diferencia entre la definición de la belleza —aquello que nos permite reconocerla— y su concepto —la teoría acerca de la misma—, y distinguía, por otra parte, la categoría. Los temas que conciernen a la belleza (concepto, categoría, estilo, disputa entre objetividad y subjetividad, etc.) reciben, por separado, un tratamiento histórico, y aunque los diferentes apartados no por ello resulten repetitivos, una agrupación de los mismos probablemente habría ofrecido más claridad y permitido separar las diferentes categorías estéticas, sólo individualizadas por el autor cuando la belleza es considerada en un sentido restringido y limitado. También Lacoste, en su *L'idée du beau* (1986), utiliza el término de belleza y analiza cómo su idea evoluciona y cambia a lo largo de la historia —que aquí se considera, insisto, como lo que da lugar a las diferentes categorías. En la tercera parte de la obra, dedicada a la modernidad, cuando el ideal presente en épocas pasadas comienza a desmoronarse —de la belleza como atemporal a la temporalidad de la moda y la ruptura que persigue el arte—, aparece también comentado lo sublime, pero se trata de una especie de complemento de la belleza que refuerza la comprensión de la mencionada evolución del concepto.

ramos de una manera rigurosa a causa de las transformaciones que ambos conceptos han sufrido desde finales del siglo XIX: el *apriorismo* se ha puesto en cuestión con el desarrollo de las disciplinas históricas, antropológicas, psicológicas, etc., que ya no abogan por los valores absolutos sino por la relatividad que afectará asimismo, en consecuencia, al ámbito de la estética. ¿No será —se pregunta el autor— que la inmutabilidad y ahistoricidad de las categorías responden a las pretensiones de la mentalidad clásica que apuesta por la estabilidad, perfección y la eternidad? Blanché continúa requiriendo del *a priori* como elemento necesario para la aprehensión de la experiencia, pero admite la relatividad de las categorías estéticas, que constata en las diferencias que diversos autores ofrecen de las mismas. Así, pues, existe al parecer del autor una cierta distinción entre los estilos y las categorías estéticas y cualquier propuesta de clasificación habría de mantenerlas por separado; sin embargo, la interpretación histórica también guarda relación con aquellas. Toda esta relación recoge tanto las pretensiones históricas de objetividad en la disciplina de la estética como el relativismo, la subjetividad y la contingencia que nos muestra la historia.

De este modo, lo que aquí se propone es más bien, de modo similar a la exposición de Oyarzún, seguir el movimiento histórico que genera las diferentes categorías, pero deteniéndome únicamente en las que han tenido más repercusión teórica. En este recorrido se observará, además, una intensidad creciente en relación al impacto que las diferentes categorías estéticas provocan en el sujeto, un impacto ascendente a partir de sensaciones en principio rechazadas por los teóricos y que sin embargo se han ido abriendo camino paulatinamente y de modo paralelo a determinadas formas artísticas, aunque como ya hemos observado a raíz del tratamiento de algunos autores y se verá con los siguientes, en ocasiones la teoría estética ha continuado poniendo límites incluso en momentos en que ciertas características rechazadas se han desarrollado con éxito en el campo estético por excelencia: el arte<sup>130</sup>.

Compatible con la disposición (que no clasificación) histórica es la enumeración que ofrece Luis Farré. Este compara la belleza con una delicada flor que nos sume en la tranquila y placentera contemplación de la misma, la cual no puede prolongarse durante demasiado tiempo a riesgo de hacernos caer en el conformismo «antiestético» (FARRÉ

---

<sup>130</sup> Me refiero, por ejemplo, a las restricciones de Lalo en su cuadro clasificatorio, del que expulsa a la fealdad por su falta de armonía como principio articulador de las categorías estéticas.

1967: 43-44). Pese al hecho de que la belleza aspira a la eternidad, la inquietud humana viene a perturbar su paz. Lo hace, en primer lugar, con el movimiento que caracteriza a la gracia, que define como «el movimiento que se agita alrededor de lo bello» (*ibíd.*: 47). A partir de ahí un aumento de intensidad u otros elementos añadidos generarán otras categorías<sup>131</sup>, ascendiendo hacia lo sublime y retrocediendo, desde ahí, con lo cómico, donde la eterna (en la tradición occidental) lucha de la materia con el espíritu se resuelve con la derrota de este último.

En el siguiente apartado observaremos cómo, del mismo modo en que —a grandes rasgos— podemos hablar de una concepción clásica de la belleza y de una moderna que despoja a la anterior de algunos valores para asignarle otros tantos, es posible distinguir entre categorías clásicas y modernas. El surgimiento de estas últimas en la teoría coincide con el nacimiento de la estética como disciplina en el siglo XVIII: se ha abierto un campo de estudio que abonará el terreno para iniciar esta diversidad, y que responde también al afán clasificatorio de la Ilustración.

#### 2.4.1 La belleza

Es imposible agotar en unas páginas la totalidad de la literatura que ha suscitado la belleza. Desde tratados filosóficos a breves aforismos, su definición, propiedades, efectos y problemas han sido objeto de estudio y análisis desde la Antigüedad hasta la actualidad. Es por ello que a continuación me limitaré a destacar y resumir los aspectos que han tenido más relevancia a lo largo de la historia y conformado una tradición estética —que también ha tenido sus detractores— cuya relevancia ya he indicado y sobre la cual insistiré más adelante, no tanto para adherirme a ella sino para mostrar el movimiento histórico generado en relación con el resto de categorías y buscando, invariablemente, la coherencia con la totalidad de esta investigación.

---

<sup>131</sup> Su catálogo, no obstante, no es muy amplio y determinadas categorías estéticas quedan fuera de su consideración no por el hecho de que se limite a las que considera principales sino, de manera pareja a la consideración de Lalo y Souriau acerca de la fealdad (categoría con la que Farré culmina su estudio), por aquello que deja fuera del ámbito estético. Aunque no mencione la de lo siniestro, se deduce que esta queda descartada cuando se refiere a lo sublime, al afirmar que esta última categoría «supera el miedo producido por la magia y la superstición, contrario a auténticos sentimientos estéticos» (FARRÉ 1967: 43-44). Dicha superación implica un límite que, como veremos, es traspasado por lo siniestro.

Acabamos de observar cómo en su sentido amplio, aquel que está cargado del paulatino incremento de significado que ha ido adquiriendo a lo largo de los siglos, la belleza conserva la misma denominación a pesar de dichas variaciones. Y ello es por el hecho de responder a un valor —positivo o negativo, pero siempre atrayente para la sensibilidad en cuestión<sup>132</sup>— buscado. Por ejemplo, los versos de Victor Hugo en *Ave, Dea*, de 1888, dan cuenta del estrecho vínculo entre la enfermedad, la muerte y la belleza tan en auge durante el Romanticismo<sup>133</sup>:

«La muerte y la belleza son dos cosas profundas  
que contienen tanto azul y tanto negro,  
que parecen dos hermanas terribles y fecundas  
con un mismo enigma y un mismo misterio»<sup>134</sup>

De ahí que autores como el mencionado Lacoste se refirieran a su *idea* en los diferentes momentos de la historia en lugar de hablar de distintas categorías. Lo cual se daba de un modo particular en la concepción de la belleza de Baudelaire, a quien cita tanto en sus poemas como en los ensayos contenidos en *El pintor de la vida moderna*. Algunos de los poemas no se alejan de las reflexiones de Hugo en *Ave Dea*, especialmente en los versos bajo los títulos de «La belleza» e «Himno a la belleza», ambos en *Las flores del mal*. El interés del poeta por este punto reside en la manera en que combina la idea tradicional de la belleza con la de la modernidad que abandera. En el primer poema, por ejemplo, la belleza se asocia a la eternidad a la que aspiran los monumentos en piedra:

«Como un sueño de piedra yo soy bella, ¡o mortales!  
Y mi seno que a todos por turno torturó (...)  
jamás he llorado como jamás reí (...)  
mis gestos altivos,  
que parecen copiados de antiguos monumentos (...)  
Que para fascinar a estos mansos amantes  
Poseo puros espejos que embellecen las cosas:  
Mis dos enormes ojos de eterna claridad» (BAUDELAIRE 1985: 31)

<sup>132</sup> Esto es lo que ha favorecido lo que aquí se ha indicado en varias ocasiones: que belleza y estética han funcionado durante un tiempo como sinónimos, la cual cosa implica que, en lo que respecta a la experiencia de la belleza, muchos de los argumentos históricos a los que me he referido en la primera parte de esta tesis para la experiencia estética han sido esgrimidos para tratar los efectos de la belleza.

<sup>133</sup> La belleza romántica se opone, según Tatarkiewicz, a la clásica por la ausencia de normas, la presencia del conflicto, el sufrimiento, el dinamismo, etc.; aquella es un concepto amplio, el «resto» del que se incluye esta, de carácter restringido [TATARKIEWICZ 2004: 230].

<sup>134</sup> Citado en ECO (2004: 302).

Y la relaciona, asimismo, con otro eterno mito, la esfinge, que además cuenta con el componente de misterio, impenetrabilidad y potencialidad letal que tan atractiva la hizo para el imaginario de los pintores simbolistas. La belleza es, pues, misteriosa, altiva e inasible pero también de «eterna claridad». Esto último no puede dejar de remitirnos a las Ideas platónicas, en especial a aquel océano de belleza absoluta con el que culminaba el camino ascendente del amor en el discurso principal de *El Banquete* donde Belleza, Bien y Verdad se identifican. Por otra parte, la claridad está tradicionalmente asociada, además, con la mirada y, por extensión, con el sentido largamente considerado como el más intelectual —y estético—: la vista.

Todos estos elementos se han ido reformulando sin perder por ello su esencia en la mencionada tradición estética, como también el *desinterés*, que en los versos citados se formula como la ataraxia de la que nunca ríe ni llora<sup>135</sup>. Es también interesante señalar cómo su arma de fascinación es el espejo, insinuando así que el misterio al que alude no es más que un narcisismo cegador.

La dicotomía de la belleza encabeza y es el hilo conductor de los versos del himno que le dedica<sup>136</sup>: diabólica o divina, bondadosa o terrible y perversa, son las valencias que enfrentan la concepción clásica de la belleza con la que se viene vislumbrando desde el romanticismo y tendrá tanta presencia durante la mencionada modernidad artística. Baudelaire no plantea que es el objeto de atracción estética lo que ha cambiado, y es que a pesar de las polaridades que expone encontramos también elementos que agermanan los intereses de tradición y modernidad: la atracción irresistible hacia ella y el descanso

<sup>135</sup> Véanse capítulos 1.3.6 y 1.4.2.1. Se trataba en ellos de la jerarquía de los sentidos y el desinterés no en la belleza en particular, sino en la experiencia estética. Pero como ya he señalado en varias ocasiones, sinónimo de esta ha sido durante siglos la belleza.

<sup>136</sup> «¿Bajas del hondo cielo o emerges del abismo, / Belleza? Tu mirada infernal y divina / Confusamente vierte crimen y beneficio, / Por lo que se podría al vino compararte. / Albergas en tus ojos al poniente y la aurora, / Cual tarde huracanada exhalas tu perfume; / Son un filtro tus besos y un ánfora tu boca / Que hacen cobarde al héroe y al niño valeroso. / ¿Del negro abismo emerges o bajas de los astros? / Como un perro, el Destino sigue ciego tu falda, / Al azar vas sembrando el luto y la alegría / Y todo lo gobiernas sin responder de nada. / Caminas sobre muertos, Belleza, y de ellos ríes; / El Horror, de tus joyas no es la menos hermosa / Y el Crimen, entre todas tus costosas presas / Danza amorosamente sobre el vientre triunfal. / La aturdida falena vuela hasta ti, candela, / Crepita, estalla y grita: ¡Bendígamus la llama! / El amante, jadeando sobre su bella amada / Semeja un moribundo que su tumba acaricia / Que tú llegues del cielo o del infierno, ¿qué importa? / Belleza, inmenso monstruo, pavoroso e ingenuo, / Si tu mirar, tu risa, tu pie, me abren las puertas / De un Infinito que amo y nunca conocí. / Satánica o divina, ¿qué importa? Ángel, Sirena, / ¿Qué importa? Si tú vuelves —hada de ojos de raso, / Resplandor, ritmo, aroma, ¡oh mi señora única! / Menos odioso el mundo, más ligero el instante» (*Himno a la belleza*, en BAUDELAIRE 1985: 34-35).

que proporciona de la dura realidad. Por ello no importa —concluye en el poema— su procedencia. Pero, además, la belleza debe adaptarse a los tiempos históricos:

«Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión (...) La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre (...) la parte que subsiste eternamente como el alma del arte, el elemento variable como su cuerpo» (BAUDELAIRE 1995: 78).

Aquí tenemos nuevamente el vínculo de tradición (eternidad) y modernidad. El arte debe adaptarse a su momento —a lo efímero— aunque aspire a ser eternamente atractivo.

Parecería que con todo esto no hemos dejado aún de movernos en la problemática de la belleza como sinónimo de la estética, es decir, como gran categoría que recoge a las demás, en tanto que alternativa a la distinción de las diversas categorías, y ello a pesar de la multiplicación de conceptos que, como indica Oyarzún (2003: 83), a partir de la «revolución romántica», bien se presentan como nuevos y generan nuevas categorías, bien matizan las ya establecidas. Pero esa contraposición constante de Baudelaire entre lo eterno y lo efímero con la evocación, entre otras, del monumento de piedra que remitiría a la antigüedad clásica, nos deja claro que se refiere, de manera inequívoca, a un mismo concepto que, como el poeta y crítico requiere para el arte, se ha ido adaptando a los tiempos. Como veremos más adelante, esos tintes de ambigüedad y misterio de los poemas de Baudelaire la acercan a categorías como lo siniestro y lo sublime. En un sentido más clásico, la belleza ha tenido mayor proximidad a categorías como la gracia, a pesar de las grandes diferencias que, asimismo, ambas guardan.

En su vertiente más tradicional, sobre la belleza cabe referirse a lo que Tatarkiewicz, en su Historia de seis ideas, denomina la «Gran Teoría». En ella se atiende a los anteriormente mencionados «méritos» o «fuerzas estructuradas», pues se adjudican a la belleza las propiedades de orden y proporción entre las partes que constituyen al objeto, dando como resultado la armonía, según instauró la tradición pitagórica. Dicha escuela reducía el cosmos y su origen al número, y las leyes de la naturaleza a la matemática:

«Los denominados Pitagóricos, dedicándose los primeros a la matemáticas (...) dieron en considerar que sus principios son principios de todas las cosas que son (...) puesto que las demás cosas en su naturaleza toda parecían asemejarse a los números, y los números pa-

recían lo primero de toda la naturaleza, supusieron que los elementos de los números son elementos de todas las cosas que son y que el firmamento entero es armonía y número» (ARISTÓTELES 77, 985a-986a).

El mundo era ordenado y armónico, y bello todo aquello que contara con tales características. Durante siglos esta ha sido la definición de la belleza, con algunos matices que a menudo obedecían a principios más allá de los formales. El pensamiento de los pitagóricos era no sólo físico (en el sentido de la *physis*), sino también metafísico. En el *Filebo* de Platón hallamos unas líneas que dan cuenta de esta distinción:

«En efecto, con la belleza de las figuras no intento aludir a lo que entendería la masa, como la belleza de los seres vivos o la de las pinturas, sino que, dice el argumento, aludo a líneas rectas o circulares y a las superficies o sólidos procedentes de ellas por medio de tornos, de reglas y escuadras, si me vas entendiendo» (PLATÓN 2000d: 93, 51b).

No se trata de lo meramente visible (aunque este sea uno de los sentidos «superiores»), sino del modelo metafísico que sustenta dichas formas. A pesar de ello, el orden, la medida y la proporción son apreciables en la forma de los cuerpos, lo cual posibilitará su recreación por medio del arte. Esto, ligado a la pretendida objetividad de estas máximas<sup>137</sup>, ayudará tanto a la defensa del arte imitativo y el artista (en sus tratados) durante el Renacimiento como a la normatividad del arte academicista de las centurias siguientes.

Durante los siglos del cristianismo, a la teoría de la *proporción* se le añade la propiedad de la *claridad* como metáfora de la manifestación de la divinidad. Ya Platón había asociado el entendimiento con el fuego, tanto en la metáfora del mito de la caverna, en la *República* —cuando el prisionero alcanza el exterior de la gruta y es cegado por la luz solar antes de acceder, mediante ella, al conocimiento verdadero— como en el *Timeo* al exponer la creación del hombre y la teoría de la visión: los ojos son aquí portadores de una luz interior análoga a la solar, y es su proyección al exterior la que, al encontrarse con la iluminación natural, permite la visión (PLATÓN 2000d: 45b-e). Plotino (en las *Enéadas*, del siglo III d.C.) y otros neoplatónicos como el ya cristiano Pseudo Dionisio Areopagita (*Jerarquía celeste*, entre los siglos V y VI d.C.) asocian, asimismo, el mundo divino y suprasensible con la luz o un fuego que al derramarse da *vida y forma* a todas

<sup>137</sup> Incluso en la actualidad algunos autores de las ciencias experimentales refieren ante el público los descubrimientos de los Pitagóricos, constatándolos. Son ejemplo de ello las diversas conferencias del físico Jorge Wagensberg en el Ateneu barcelonès sobre arte y ciencia. En ellas muestra los patrones matemáticos tanto en la naturaleza como en el arte.



las cosas<sup>138</sup>. Esta es la génesis de la *estética de la luz*, que se desarrolla a lo largo de los siglos XII-XIV. Tal y como señala Umberto Eco en su *Arte y belleza en la estética medieval*, el gusto por los colores vivos y la luz durante la Baja Edad Media, constatado tanto en los textos de los teólogos como de los poetas (del *Roman de la Rose* a la *Divina Comedia*) entraba en conflicto con la definición de la belleza como proporción. Antes de la resolución por parte de los escolásticos observamos también esta dicotomía en autores como el padre de la Iglesia católica San Agustín de Hipona (s. IV-V): La resurrección de los cuerpos, explica en *La Ciudad de Dios*, será de tal modo que cada individuo retorne en su estado de máxima belleza; Dios corregirá los accidentes e imperfecciones sufridos en vida, incluso mejorará el original cuando sea preciso omitiendo las partes monstruosas e incorporando las faltantes; pero los cuerpos no sólo estarán *completos y bellamente* proporcionados, sino que además resplandecerán<sup>139</sup>. La belleza formal responde al momento culminante de la vida del individuo, o al más bello posible, pero el resplandor se restringe al ámbito suprasensible: un resplandor imperceptible en esta vida y que sólo los que resuciten de espíritu experimentarán (según complementa cuando trata el mismo tema en el Sermón 127, exponiendo y explicando los evangelios, de donde destaca cómo Cristo sólo se mostrará —tras la resurrección— ante los que lo amen, y cómo ese mostrarse en exclusiva consiste en la *claridad* (AGUSTÍN DE HIPONA 1983: CXXVII).

La solución a la dicotomía viene de la mano del obispo de Lincoln Grosseteste (s. XIII), que asimila la belleza de la luz a la de las proporciones —pues aquella, al ser simple, está en armonía consigo misma<sup>140</sup>—, y es causa de la belleza, bien porque consiste en la esencia de los cuerpos, bien porque —en un sentido similar a la emanaciones referidas de Plotino y Pseudo Dionisio— la luz es la que atorga las propiedades de orden, proporción y armonía, dando forma a la materia<sup>141</sup>.

138 Es aquí donde encontramos la belleza: Plotino se pregunta por la tan extendida belleza de la armonía y las proporciones, sobre todo al considerar que lo simple también es bello. Es más bien la *forma* (y el color) allí donde encontramos la belleza, pero en tanto que participa de la belleza superior, una forma —resalta— *unificada* y coherente (PLOTINO 1982: I,6, 1-2).

139 «Toda la hermosura del cuerpo resulta de la congruencia y simetría de las partes ordenadas con cierta suavidad de color (...) ¿Y cuán grande será la suavidad del color “donde los justos resplandecerán como el sol en el reino de su Padre”? Cuyo resplandor debemos creer que cuando resucitó Cristo antes se les encubrió a los ojos de sus discípulos, que imaginar que le faltó a su glorioso cuerpo (...) debía dejarse ver de los suyos en la forma que le pudiesen conocer» (AGUSTÍN DE HIPONA 1981: XXII,20).

140 El hecho de carecer de partes (pues la proporción no es más que la correcta unión de las mismas) no le impide ser armónica, pues potencialmente lo contiene todo: «[La luz] es bella de por sí, “dado que su naturaleza es simple y comprende en sí todas las cosas juntas”. Por ello está unida máximamente y proporcionada a sí misma de modo concorde por la igualdad: la belleza es, en efecto, concordia de las proporciones» (*In Hexaëmoron*, citado en ECO 1999: 64).

141 «Por lo tanto, o la corporeidad es la luz misma, o bien actúa de ese modo y confiere las dimensiones a

La «unidad en la variedad» es otro de los postulados paralelos a la «Gran Teoría». De origen incierto, queda vinculado a la estética a partir de pensadores medievales como Juan Escoto Erígena, según Tatarkiewicz (2004: 167-168). Aunque este autor sostenga que la unidad no tiene por qué implicar un sistema específico de proporciones, podría considerarse complementario a la estética de la proporción, puesto que las partes adecuadamente conjugadas forman un todo armónico. Ello remite, a su vez, a la unidad, un principio fundamental en la poética aristotélica: la tragedia, según define, es la imitación de una acción acabada y de una cierta magnitud (Aristóteles 1985: 1449b, 323) — esto es, de una extensión que pueda recordarse fácilmente (id: 1451a, 328)—, una acción única y entera (id: 1451a, 330). En relación con el tema de la percepción y los sentidos en la experiencia estética pudo observarse la importancia de la moderación para el pensador griego, una moderación que encuentra en el seno mismo de la belleza, cuya magnitud debe ser aprehensible por los sentidos y el intelecto humano. De hecho, parte del placer que produce la belleza procede de esa facilidad con la que es percibida. Y este será precisamente uno de los aspectos que la distinguirá de otras categorías estéticas en momentos en que se busquen efectos de mayor virulencia —en lo sublime, por ejemplo.

La «Gran Teoría» entra en crisis en el siglo XVIII, si bien ya había tenido detractores desde la antigüedad<sup>142</sup>: voces que la ponen en duda antes de su declive van desde el relativismo estético-filosófico de los sofistas hasta el de Giordano Bruno y el (exclusivamente estético) de Descartes, pasando por el gusto manierista y la alteración artificiosa de las proporciones de los cuerpos. A menudo estas disonancias están relacionadas con el concepto del «no sé qué», esa indeterminación que (en tanto que tal) poco tiene que

la materia, en cuanto que participa de la naturaleza de la luz y actúa en virtud de la misma» (*De luce*, citado en ECO 1999: 65).

<sup>142</sup> También Eco (2004: 56) indica fallas tempranas en la teoría dominante sobre la belleza: en primer lugar, no toda la belleza se manifiesta de manera sensible, con lo cual se da la antítesis entre belleza y apariencia, hecho que, en la antigüedad clásica, Heráclito dejará bien patente afirmando que «la belleza armónica del mundo se manifiesta como desorden casual» —«la armonía más hermosa procede de tonos diferentes», y «todo nace de la discordia»», según lo cita Aristóteles (2000a: 1155b). En segundo lugar, aunque lo estético concerniera a vista y oído, «solo a las formas visibles se aplica la definición de bello (*kalón*) como “lo que agrada y atrae”», de manera que desorden y música serían de algún modo el lado oscuro de la belleza, y de ahí la oposición entre Apolo y Dionisos que únicamente Nietzsche habría sabido valorar convenientemente.

ver con la objetividad de las proporciones<sup>143</sup>, y que también se relacionaría con otra categoría estética: la gracia.

Tatarkiewicz (2004: 169) achaca el declive de la «Gran Teoría» al cambio de gusto que se introduce en los últimos tiempos del barroco y el romanticismo, cuando el arte rechaza los cánones clásicos. Tras un resurgimiento durante el siglo XIX a raíz del idealismo hegeliano<sup>144</sup> y el formalismo que culmina en autores como Eduard Hanslick, del ámbito de la música<sup>145</sup>, caería definitivamente tanto por la preferencia de elementos alejados de los valores tradicionales de la belleza como por los avances de la disciplina de la estética y la reorganización semántico-terminológica apuntada páginas atrás en relación con las categorías estéticas y su problemática. Ejemplos del primer aspecto los tenemos en los poemas que encabezan el presente capítulo, pero con Baudelaire no se trata únicamente de los argumentos poéticos que plasman dichas preferencias, sino que también en la teoría es contundente y deja bien patente la distancia que pretende tomar de las tradiciones estéticas: para que la belleza no se torne monótona e impersonal, no hay que conformarse con la unidad: la variedad es propia de la vida y debe estar presente en la belleza, como la sorpresa. Además, «lo bello es siempre extraño»<sup>146</sup>, o al menos conlleva algo de extrañeza, aunque no sea buscada. De lo contrario sería banal<sup>147</sup>.

143 D'Angelo y Velotti (1997: 22-23) también hacen mención de la «Gran Teoría» tatarkiewicziana y de su crisis, así como la de la normatividad del arte, relacionada con el uso cada vez más recurrente del *no sé qué* y de la aparición de nuevos conceptos estéticos (gracia, desenvoltura —*sprezzatura*—, discreción, gusto, juicio, genio, ingenio, sentimiento): los siglos XVI y XVII preparan así la estética moderna.

144 «Lo bello se determina por tanto como la *apariencia* sensible de la idea (...) es en sí mismo *infinito* y libre. Pues, aunque puede tratarse de un contenido particular y por tanto a su vez limitado, éste debe no obstante aparecer en su ser-ahí como totalidad en sí infinita y como *libertad* (...) En lo bello el concepto (...) determina por sí su articulación y figura aparentes, las cuales, como concordancia del concepto consigo mismo en su ser-ahí, constituyen precisamente la esencia de lo bello» (HEGEL 1989: 85). En cursiva el original. Belleza y verdad no son sinónimas pero guardan una estrecha relación. La proporción en este caso no se da en la apariencia sino en el contenido que esta hace visible.

145 Y precisamente como reacción contra el Romanticismo y la consideración de la música en tanto que expresión de sentimientos; bajo la influencia del psicólogo y filósofo Johann Friedrich Herbart, consideraba que la belleza artística se halla en la forma, y no en la expresión, y en relación a la específicamente musical, por encima de las demás artes por su belleza peculiar, en la técnica, independientemente de las reacciones que suscite, que siempre serán subjetivas (véase FUBINI 1999: 325-333).

146 «*Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau*» («*Lo bello es siempre extraño*. No quiero decir que sea voluntariamente, fríamente extraño, pues en ese caso sería un monstruo salido de los raíles de la vida. Digo que contiene siempre algo de extrañeza, de extrañeza ingenua, no querida, inconsciente, y que es esta extrañeza la que la hace en particular la belleza». BAUDELAIRE 1924: 87). En cursiva el original. Traducción propia.

147 Este elogio de lo extraño tiene que ver con la moda orientalista y el gusto por lo exótico: las observaciones apuntadas corresponden a su evaluación de la Exposición Universal de París en 1855.

Otro de los grandes temas que ha ido acompañando a las teorías sobre la categoría en cuestión es el de su pretendida objetividad en las teorías predominantes de la belleza. El vaivén de dicha objetividad ha ido en paralelo al de la «Gran Teoría» y sus derivaciones, y la subjetividad en su consideración impera desde la Ilustración<sup>148</sup>. Hay que añadir algún matiz. Por ejemplo, Tatarkiewicz hace referencia a cómo diferentes pensadores de la Edad Media, tales como San Isidoro de Sevilla o Vitelo, admitían que el ser humano capta subjetivamente la belleza, aunque esta se quiera objetiva (2004: 237-239). Este *décalage* entre el objeto y su experimentación es tratado por Étienne Souriau en su *Diccionario de Estética*. Para ello distingue entre lo bello y su cualidad: la belleza. Esta última, según el autor, es susceptible de causar una experiencia unánime; en cambio los estudios sobre lo bello dan como resultado el relativismo estético. El sentimiento, pues, es aproximadamente el mismo: «Hay acuerdo para reconocer en la impresión de la belleza una armonía tranquila y dispuesta a colmarnos sin excesos ni trastornos» (SOURIAU 1998: 187), aunque también cause admiración por su rareza y una especie de estupor denominado por los antiguos griegos *thambos*, que si deviene demasiado violento nos hará hablar de lo sublime (*ibíd.*)<sup>149</sup>.

En cualquier caso, el placer (mayoritariamente sosegado) que proporciona es el denominador común entre los autores. Hay excepciones, por supuesto. Un ejemplo notorio es otro de los autores de la modernidad literaria y estética con la que iniciaba este capítulo. Se trata de Arthur Rimbaud: «Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée» (RIMBAUD 1892: 99)<sup>150</sup>. El desprecio por la belleza viene aquí después de haber experimentado la abundancia de los placeres—según los versos que preceden a la cita— y tras volvérsela la belleza amarga a causa, en este caso, del «desarreglo de los sentidos» que lo habrá de llevar a convertirse de poeta a vidente<sup>151</sup>. Pero este desprecio se debe sobre todo al hastío de las poéticas estableci-

148 Una de las múltiples sentencias que da cuenta de la subjetividad y relativismo estético es la del ilustrado Voltaire: «lo bello para el sapo es su sapez» (citado en SOURIAU 1998: 188).

149 *Thambos* (θάμβος, οὐς, τό: estupor, pasmo, suspensión, maravilla) se relaciona con el sentimiento religioso y conlleva también algo de espanto. Queda, así, más cercano a lo sublime que a la belleza. Pero también en la distinción del autor entre bello y bonito observamos cómo, a pesar de oponer lo bello a lo sublime—siguiendo a Kant—se decanta, para aquel, por componentes de la sublimidad: «siendo lo bello más noble, más severo, más grandioso que lo bonito, que es más amable, más seductor, más coqueto, más pequeño» (SOURIAU 1998: 188).

150 «Una noche me senté a la Belleza en las rodillas. — Y la encontré amarga. — Y la injurié» (traducción propia).

151 En la carta a Georges Izambard, del 13 de mayo de 1871, expresa: «Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances son énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me

das, tanto del naturalismo como de la estética de la evasión de los parnasianos, con la consiguiente transvaloración por su parte que llevará a cabo, como Baudelaire<sup>152</sup>, en su precipitada trayectoria como poeta.

### 2.4.2 El «no sé qué» y la gracia

Al tratar los momentos de declive de la teoría dominante sobre la belleza mencionaba un concepto asociado: el *no sé qué*, concepto a menudo referido a la belleza pero que, como indicaba, se acerca mucho más a la gracia en su tratamiento por parte de los autores. Sin llegar a ser una categoría estética, esta expresión sirve precisamente para comprender el auge que la gracia adquirirá en determinados momentos incluso relegando a la belleza.

Aunque no se le hayan dedicado gran cantidad de estudios<sup>153</sup>, el concepto del *no sé qué*, o «idea estética», como refieren los estetas italianos Paolo D'Angelo y Stefano Velotti, no carece de interés. Su importancia radica en el hecho de anunciar relevantes cambios en la estética; no se limita, pues, a mostrar la inconsistencia de la consideración de la belleza como orden, medida, proporción y armonía.

El *no sé qué* se refiere a algún tipo de encanto natural que no puede reducirse a normas, contabilizarse y que por lo tanto no encuentra explicación racional<sup>154</sup>. Encontramos las primeras alusiones en la Antigüedad<sup>155</sup>, pero como idea estética pertenece propiamente a los siglos XVII y XVIII. Del *nescio quid* latino se pasará a las lenguas

---

suis reconnu poète» («Se trata de llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de todos los sentidos. El sufrimiento es enorme, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta» (RIMBAUD 2012: 7). Traducción propia.

152 A quien profesa, según muestra en la carta a Paul Demeny de 15 de mayo de 1871, gran admiración: «Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu» («Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios». RIMBAUD 2012: 14). Traducción propia. Ciertamente, Baudelaire fue una inspiración para el simbolismo literario, pero también el pictórico.

153 Uno de los monográficos más recientes sobre el tema, el de D'Angelo y Velotti (1997) ofrece, además de fragmentos históricos de diversos filósofos, una bibliografía detallada sobre el *no sé qué*.

154 La expresión podría utilizarse en contextos en los que lo irracional resulta inquietante, como lo encontramos, por ejemplo, según recupera Pierre-Henri Simon, en la frase de Bossuet que traduce de un modo no demasiado literal a Tertuliano: «ce je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue» para referirse a la podredumbre del cadáver (SIMON 1959: 105). Sin embargo, su uso habitual se restringirá, por el contrario, a lo inexplicable de los encantos que van algo más allá de la belleza, y en el caso de la poesía, muy a menudo en relación al amor, pues se ama por algo que no es la belleza, sino algo que la complementa (*ibid.*: 106).

155 Según Alberto Porqueras Mayo (1965: 253), la fórmula fue «acuñada con responsabilidad estética por Cicerón, recogida por San Agustín y usada ocasionalmente por Dante y Petrarca para aludir a lo inefable. Su uso irradiaría desde Italia a toda la Romania».

romances, dando lugar a la fórmula, no solo en castellano sino en francés (*je ne sais quoi*) e italiano (*non so che*).

En Cicerón todavía no se aplica a lo estético, sino a lo irracional e indeterminado propios de la actividad adivinatoria, en los que se cree sin fundamento que pueda apoyarse acaso en la percepción<sup>156</sup>, en la obra *Sobre la adivinación*; al «color de la urbanidad» como característica propia de los oradores romanos, que los distingue de los extranjeros<sup>157</sup>, y a la extraordinariedad de la confluencia del talento y sabiduría natural con el estudio<sup>158</sup>. Este último punto guardará estrecha relación con el uso de la expresión en el futuro —aunque tampoco sea exclusivamente en el campo estético—, en lo que se refiere al ingenio.

Con San Agustín de Hipona, el *nescio quid* hace referencia a las promesas del reino de Dios, aquello que aún no conocemos en este mundo pero que la fe nos hace vislumbrar y esperar, sean los bienes que nos aguardan en el más allá<sup>159</sup>, sea la gozosa visión del rostro de Jesucristo no en su aspecto mortal, sino sobrenatural<sup>160</sup>.

En Petrarca no tiene aún, tampoco, un sentido estético, pero es utilizado poéticamente para ensalzar las virtudes de su amada Laura<sup>161</sup>, de un temperamento noble y humilde al que se le añade el *no sé qué* —esa parte inexplicable y tal vez por ello más

156 «¿Acaso es propio de hombres cuerdos el decir que eso no influye sobre el origen de los que nacen (lo que a buen seguro no afecta), y decir que sí que influye sobre el origen de los niños aquel no sé qué vago —algo que de ningún modo puede percibirse y, por otra parte, apenas entenderse—, es decir, la disposición celeste que configuran la luna y los demás astros?» (CICERÓN 1999: II, 94, 95, 230).

157 «Et Brutus: Qui est, inquit, iste tandem urbanitatis color? / Nescio, inquam; tantum esse quendam scio»: «—¿Y qué es, después de todo —dice—, este color de la urbanidad? / — No sé —digo—; solamente sé que es alguno » (CICERÓN 2004: XLVI 171, p. 63-64). Se trata de un «adorno», de una «gracia nativa» perceptible tanto en la modulación y articulación de la voz en los discursos como del cuerpo que los acompaña, según interpreta uno de los autores que consagra un importante texto al *no sé qué*: Benito Jerónimo Feijóo (1773: 40).

158 «Atque idem ego contendo, cum ad naturam eximiam atque inlustrem accesserit ratio quaedam conformatioque doctrinae, tum illud nescio quid praeclarum ac singulare solere exsistere» (CICERÓN 1896: 15).

159 «Hoc nosse primitus et christiano corde tenere debemus, non ad praesentis temporis bona nos factos esse christianos, sed ad nescio quid aliud quod Deus iam promittit, et homo nondum capit»: «Lo primero que debe saber y defender un alma cristiana es que nosotros no hemos venido al cristianismo para el disfrute de los bienes de acá, sino para otro no sabido bien, que Dios nos ha prometido ya, pero del que no pueden los hombres hacerse idea todavía» (AGUSTÍN 1983: 127).

160 «Nescio quid magnum est quod visuri sumus, quando tota merces nostra visio est»: «No comprendo lo grande que es lo que hemos de ver, cuando toda nuestra recompensa es la visión» (AGUSTÍN 1966: 90, II, 13).

161 «Y un no sé qué en los ojos que en un punto / Hacer clara la noche, y oscuro el día/Puede, y dulce la hiel, y el miel amargo» (PETRARCA 1567: 100).

fascinante— que consigue trastocar todas las cosas, ya de un modo similar, nuevamente, al uso de la fórmula en los siglos XVII y XVIII, asociada también al carácter.

En estos casos ya se trata de atractivos que por lo tanto hacen a la expresión susceptible de vincularla con la belleza. Pero la imprecisión no concuerda con las definiciones de la «Gran Teoría» y sus derivadas, de manera que su uso quedará más ligado a esa nueva cualidad que será la gracia<sup>162</sup>. Esta combinación entra en juego en el siglo XVI. Uno de los textos en los que la relación de ambos conceptos estéticos quedan trabados es el *Diálogo de la pintura titulado el Aretino*, de Ludovico Dolce, de 1557, donde leemos:

«Eso que llamáis venustez, y que los Griegos llamaban *charis*, yo siempre lo calificaré de gracia (...) La venustez es ese no sé qué [non so ché] que tanto suele agradar a los Pintores y Poetas, de modo que llena el alma de cada uno de un placer infinito, aun no sabiendo de dónde sale lo que tanto nos complace»<sup>163</sup>.

Aquí ya aparece directamente referido a la disciplina del artista, que a pesar de haberse esforzado, un siglo antes, en demostrar la aplicación del intelecto y el dominio de muy diversas materias para dignificar su labor, se deleita ahora y trasciende con algo que a aquel se le escapa.

Pero aún no se trata del intento de desbancar a la belleza, sino del relativismo que siempre ha acompañado a su auge y de los cambios de gusto ya mencionados en el apartado anterior —además, como afirmaba Luis Farré, la prolongación de la belleza podía hacernos caer en el «conformismo antiestético». La conjunción de ambos aspectos estaba presente en los tratados artísticos manieristas, y con ello la gracia añadía un extra a la belleza. Así, el artificio tenía un papel importante, alejándose de la sobriedad que, en el primer Renacimiento, autores como Alberti conferían a la belleza<sup>164</sup>; este insistía especialmente en distinguirla del ornamento. Y el modelo se hallaba en la naturaleza que había que observar, conocer y traspasar a la obra de arte; las licencias del artista si quería superarla se basaban sobre todo en la elección de las mejores partes. Estas consideraciones continúan la ya mencionada estética pitagórica, cuyo modelo es el cosmos. En cam-

162 Gracia y *no sé qué*, sostienen D'Angelo y Velotti (1997: 23), son evocados conjuntamente y además sirven para explicarse de manera mutua.

163 En cursiva el original. Citado en TATARKIEWICZ 1991: 271.

164 Consistente en la armonía entre las partes del conjunto según una determinada norma, y a la que nada puede añadirse o quitarse sin caer en la imperfección (ALBERTI 1991: VI, 2).

bio durante el manierismo el artista va más allá de la *mimesis* y por tanto de la belleza clásica y la «Gran Teoría»<sup>165</sup>.

Ya sea en el arte o en el comportamiento —del genio y el ingenio—, o del tema del gusto<sup>166</sup>, que ambos comparten, junto con la falta de reglas se menciona la espontaneidad y por lo tanto una especie de facilidad, de don innato. Aunque también se lo relaciona con el ornamento por el hecho de añadir encanto y esconde, no obstante, su proceder: estas son características que hallamos en la *sprezzatura* (descuido, desenvoltura) de El Cortesano de Castiglione y en el despejo de El Héroe y Oráculo manual de Baltasar Gracián<sup>167 168</sup>, cuyas respectivas obras ofrecen instrucciones y consejos acerca de cómo conducirse, de un modo aristocrático, por la vida.

Probablemente fue Dominique Bouhours, según D'Angelo y Velotti, el primero en titular (en sus *Entretiens d'Ariste et'Eugène*, de 1673) un escrito con la expresión *je ne sais quoi*. Sin él toda «cualidad está como muerta», e incluso deviene remedio a las imperfecciones tanto de la naturaleza como del arte (D'Angelo, Velotti 1997: 27). Cabe indicar, en primer lugar, la deuda que aquí se encuentra con el jesuita y escritor del Siglo de Oro español Baltasar Gracián, sin cuyo despejo «toda la belleza es muerta, toda gracia, desgracia» (Gracián 2001:181). En segundo lugar, la vinculación con la categoría estética de la gracia —ya que una de las características que esta categoría añade a la belleza es, como se verá, es la del movimiento y, por lo tanto, de la vida—, todavía un siglo después de los tratados italianos.

Durante la Ilustración (momento en el cual también la categoría estética de la *gracia* experimenta un nuevo auge) la locución interesa a algunos filósofos, que le dedican pequeños ensayos. En la definición de las ideas estéticas kantianas —en las cuales el pensamiento se despliega pero sin hallar un concepto adecuado— se da un mecanismo

165 Así, por ejemplo, sostiene el tratadista y artista italiano Giorgio Vasari que «la gracia y perfección que otorga el arte quedan fuera del orden de la naturaleza, la cual realiza ordinariamente algunas partes que no son bellas» (citado en TATARKIEWICZ 1991: 271). El artista *añade* a la naturaleza perfección; también la gracia está aquí más allá de la belleza.

166 Este es un tema recurrente en los tratados del siglo XVII y, sobre todo, el XVIII.

167 La primera es un antecedente directo, según D'Angelo y Velotti (1997: 24), del segundo.

168 El *despejo* es descrito en el primer XIII de *El héroe* y, de manera casi idéntica, en el aforismo 127 del *Oráculo manual* (GRACIÁN 2001: 29-30; 181). El término *despejo* es traducido al francés, en 1693, por *je ne sais quoi* de la mano del historiador francés Nicolas Amelot de la Houssaye. Del mismo modo que otras fórmulas del jesuita aragonés, gozará de gran influencia en las letras francesas: ya con anterioridad a la mencionada traducción Gracián es citado en los *Entretiens* del jesuita y ensayista francés Dominique Bouhours, quien se refiere en concreto al *despejo* como equivalente del *je ne sais quoi* entre los españoles (vid. PORQUERAS MAYO 1965: 256-257).



similar al del *no sé qué* según el tratamiento que le da Leibniz (uno de los autores que aquel sigue para la composición de su tercera crítica): cuando se enfrenta a las preferencias de los sentimientos y el gusto hay un *no sé qué*, unas cualidades alejadas de la razón que responderían a una perfección oculta (D'ANGELO, VELOTTI 1997: 35-40). Son imprecisiones que en Leibniz, Baumgarten, Kant, etc., acompañan al tratamiento de la belleza, pero teniendo en cuenta que esta se asimila en dichos autores a la experiencia estética — a pesar de que Kant trate también otras categorías. Parte de esa indefinición se debe al hecho de intentar conjugar la facultad del conocimiento y la de juzgar, la lógica y el gusto. En cambio, el benedictino Feijóo (1781: XII, 435-451) se dedica a desentrañar de manera racional el *no sé qué* del gusto, y concluye que no se trata tanto de proporciones ocultas como desconocidas: sea en música o en arquitectura hay objetos que atraen irremisiblemente y quedan fuera de las proporciones comunes: estas últimas son, al parecer del autor, demasiado restringidas, incluso reducidas a una sola, pero existe una gran diversidad de bellas proporciones que la estrechez de la mente humana es incapaz de vislumbrar. Lo mismo sucede incluso con la belleza juzgada en el rostro humano, al que se le añade la expresión del carácter (las cualidades del alma y las pasiones, para utilizar los términos del autor) como ese *no sé qué* para el que no lo sabe juzgar. El mismo año que Feijóo (1734), el comediógrafo Pierre de Marivaux compone una confrontación dialéctica entre las personificaciones de la belleza y el *no sé qué* a propósito del amor, utilizando la metáfora del jardín para cada uno de los elementos. El de la belleza quedaría dispuesto a la italiana o a la francesa (vías geométricas, buen diseño, parterre ordenado, etc.) y el *no sé qué* a la inglesa (simulando la arbitrariedad y libertad de la naturaleza, y escondiendo la mano humana). Para el amor, concluye, no hay reglas<sup>169</sup>.

La Enciclopedia francesa también dedicará una entrada al *je ne sais quoi* dentro del artículo consagrado al gusto, de la mano de Montesquieu (1777: 348-349), quien sigue en la línea de los autores anteriores. Algunas personas y objetos desprenden un «encanto invisible», una «gracia natural» que a falta de definición se denomina *no sé qué*. A partir de aquí Montesquieu desgana directamente lo que es propio de la gracia: sorpresa —en tanto que sólo se muestra poco a poco al quedar, inicialmente, oculta—, simplicidad, libertad, facilidad —a diferencia de otros autores, facilidad y simplicidad no son aquí fingidas, sino inherentes a la gracia, que conlleva según el autor una cierta ingenui-

169 Vid. D'ANGELO, VELOTTI 1997: 54-56, 122-130.

dad. La gracia es más apreciable en el espíritu y el carácter que en el aspecto exterior, en cuanto al ser humano se refiere (nuevamente es aquello oculto que se descubre).

Según D'Angelo y Velotti (1997: 26), en la novela epistolar *Julia, o la nueva Eloísa*, de Rousseau, se halla un hito en la historia de la expresión, no tanto por lo que esta se adelanta al Romanticismo cuanto porque recapitula y en cierto modo unifica las teorías del no sé qué. En la carta número XII, del mismo modo que el resto de la novela, está presente sin embargo esa prefiguración del Romanticismo, también concretamente en relación con el no sé qué:

«No busquemos, pues, en los libros principios y reglas que seguramente vamos a encontrar dentro de nosotros (...) ¡Cuántas cosas percibidas por el sentimiento son incomprensibles para la razón! ¡Cuántos de esos “un no sé qué”, de los que se habla a menudo, se deciden sólo por el gusto! El gusto es, de alguna manera, el microscopio del entendimiento; él pone los objetos pequeños a su alcance y sus decisiones comienzan allí donde se detiene el raciocinio. ¿Qué se precisa para cultivarlo? Adiestrarse en ver y en sentir, juzgando lo bello por la inspección y lo bueno por el sentimiento. Por ello sostengo que ni siquiera todos los corazones pueden emocionarse ante la primera mirada de Julia, si a esos corazones les falta el buen sentimiento» (ROUSSEAU 2007: 70-71).

Se trata de seguir buenos ejemplos, de poner la virtud en acción, más que en descubrir su mecanismo y estudiarla. Ejercerse en el sentimiento igual que en la vista, mirar en el propio interior. En la batalla entre el sentimiento y la razón, la Ilustración intentaba aplicar para aquel unas normas similares a las de la lógica, aunque una lógica inferior, la de la estética, según Alexander Baumgarten; un conocimiento confuso el que nos proporciona la belleza, según el filósofo alemán Moses Mendelssohn. Estas aporías, que se hacen más evidentes cuando acuden al no sé qué, insinúan el fallo del procedimiento. Con Rousseau la conjugación de ambos ubica la expresión en un lugar más adecuado. Nos indica su procedencia sin hacerlo depender de la racionalidad de las proporciones (como Feijoo); se da en él un mostrarse que no es evidente en un primer momento, como en Montesquieu. El triunfo del sentimiento del romanticismo, empero, no asegura la continuidad de la locución. Al contrario, cae en desuso<sup>170</sup> para emerger puntualmente en el existencialismo del filósofo y musicólogo francés Vladimir Jankélévitch.

---

<sup>170</sup> Según D'Angelo y Velotti (1997: 58-59) ello se debe probablemente a la articulación filosófica del concepto y su familia en la tercera crítica kantiana.

Recordemos que, aunque el concepto del *no sé qué* no sea propiamente una categoría estética, muestra la transición entre la belleza y la gracia —una transición que permite la pervivencia de la teoría clásica de la belleza, aunque con declives pasajeros, una transición que permite la emergencia paralela de otros valores que contradicen algunas de sus bases pero que la teoría emparenta—, y como muchas de aquellas da cuenta de los cambios históricos en relación a la estética y el gusto.

Nuevamente, la consideración de una «Gran Teoría» acerca de la belleza implica, por una parte, que el concepto no es inamovible, y por otro la pertinencia de exponer otras categorías que no sean necesariamente una mera variación de la belleza, aunque guarden estrechas relaciones con ella. De este modo es como la voz griega *χάρις* vendría a dar cuenta de la consideración según la cual la belleza no se reduce a la medida y la proporción matemática. El *no sé qué* y la gracia, si no pueden comprenderse mediante el cálculo, recurren, como hemos visto, al gusto, pero también al juicio (*giudizio*) individual y directo (TATARKIEWICZ 1991: 247).

Ya hemos visto en el apartado anterior cómo una cita de Dolce relacionaba e intentaba definir los conceptos de *gracia* y de *no sé qué*. Tomaba el término griego *charis* para hacerlo corresponder con el de *venustez*. Las personificaciones de esta cualidad, las Cárites (*Χάριτες*), eran las divinidades de la belleza, pero también se dedicaban a repartir alegría, tanto en la naturaleza como en el ánimo humano, y a influir en las artes (GRIMAL 1981: 87). La iconografía de las tres Gracias repite a lo largo de los siglos elementos que serán propios de la categoría, como el movimiento, sugerido en mayor o menor grado, y el ritmo entre las tres figuras, que suelen ir enlazadas —insinuando en ocasiones una danza— mediante las telas que las cubren o bien apoyándose las unas en los hombros de las otras, formando así un solo cuerpo. Con ello ritmo y armonía, propias de la belleza, añaden también la cualidad del movimiento y, por lo tanto, de la vida, a la belleza<sup>171</sup>.

Ello se observa desde las pinturas y mosaicos romanos, que han sido modelo para creaciones posteriores (vid. figuras 1 y 2), hasta reinterpretaciones del arte más reciente que cargan a las figuras de nuevos significados. En los ejemplos escogidos, tanto la pin-

---

<sup>171</sup> Pero esta adición a menudo se utilizará para explorar y justificar, como hemos visto, la libertad y no sujeción a normas que en aquella ha predominado.

tura romana como la de Rafael<sup>172</sup>, que claramente sigue los modelos greco-romanos, las figuras están en reposo pero el *contraposto* de los cuerpos y el ritmo de las cabezas ayudan a romper con el estatismo. El tema ha servido para mostrar la belleza del cuerpo femenino y ha seguido los cánones de la época, aunque en un nivel iconológico hayan sido igualmente importantes las cualidades «morales» de las divinidades, las que en algunos autores, a raíz del tema del *no sé qué*, hemos visto eran más propias en su manifestación de la gracia que de la belleza.



2. *Las tres Gracias*. Siglo I d.C. Fresco de Pompeya.



3. Rafael Sanzio: *Las tres gracias*. 1504-1505. Óleo sobre tela. Musée Condé, Chantilly.

En la versión escultórica de Niki de Saint Phalle (imagen 3) las figuras femeninas cuentan con un dinamismo mucho más acusado, pero además adquieren la morfología de sus conocidas *Nanas*, figuras exuberantes que no responden a los cánones de belleza femenina, ni presentes ni pasados —su fisonomía recuerda más a las estatuillas femeninas prehistóricas que fueron tituladas con el nombre de Venus a pesar de ser poco probable que respondieran a la personificación de la belleza de la mujer, y más plausible que se tratase de divinidades o amuletos de la fertilidad, humana o no<sup>173</sup>—, siempre en

<sup>172</sup> Autor que se medía con los clásicos mostrando hacia ellos gran admiración pero a la vez con la intención de superarlos, y que ya en su tiempo fue admirado como artista de cuya obra se caracterizaba por la gracia.

<sup>173</sup> Un extenso trabajo sobre las esculturas femeninas de la prehistoria es el de María Encarna Sanahuja (2002). En su estudio, de metodología arqueológica, expone los argumentos históricos, a favor y en contra, de las interpretaciones como diosas de la belleza o bien como símbolo y amuleto de la fertilidad femenina. La conclusión de la autora, a partir del análisis de la gran profusión de representaciones exclusivamente femeninas durante una basta época, es que ello da cuenta de que el sexo originario du-

actitudes que invitan a la alegría tanto por su composición y disposición como por los vivos colores que la artista utiliza. Como la mayoría de las «Venus» paleolíticas en estado de gravidez, no tienen el rostro perfilado —lo que indicaría, junto con la potenciación de los órganos sexuales, según Sanahuja (2002: 133), su autoridad en tanto que transmisoras de la vida y el orden. Grávidas, pero gráciles, las *Nanas* en esta obra conjugan el mito de las tres Gracias y su representación en la historia del arte occidental con la búsqueda del empoderamiento femenino del que aquellas carecían<sup>174</sup>. Así, su reivindicación feminista es realizada desde la ironía y el humor. En este caso concreto, conservan el dinamismo, ritmo y la vitalidad propia de la categoría estética.



4. Niki de Saint Phalle: *Las tres Gracias*. 1999. Fibra de vidrio y mosaico. National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.

---

rante el paleolítico superior era el femenino, y la mujer se vinculaba no sólo a la reproducción sino también a la producción, sin ejercer, como el hombre durante el posterior patriarcado, poder coercitivo como grupo: a diferencia del posterior arte parietal, que muestra figuras masculinas en actitud de caza, guerra, etc., en la representación de la mujer durante el paleolítico las figuras carecen de atributos —de la caza, del poder, etc.

<sup>174</sup> Decía la artista: «Para mí, mi escultura representa el mundo de la mujer amplificado, las aspiraciones de grandeza de las mujeres, su papel en el mundo actual, el poder de las mujeres». Citado en GUGGENHEIM BILBAO (2015).

Como las Musas, a las que las Gracias acompañan, ofrecen sus dones a los elegidos. Este es otro sentido de la *gracia*, y el que predominará durante la Edad Media, en este caso atribuida a Dios.

Entre los estudios dedicados a la categoría estética hay que citar como el más completo el monográfico que Raymond Bayer publica, a partir de su tesis doctoral, en 1933. La *Estética de la gracia*, en dos volúmenes, se inicia con un recorrido por el uso del concepto en la filosofía occidental, pero se dedica sobre todo a examinar y analizar las características que le son propias, así como los diferentes ámbitos en que podemos hallar su aplicación<sup>175</sup>. Así, expone cómo en su origen la gracia aparece en Empédocles asociada al amor metafísico de la creación y se opone a la falta de libertad (BAYER 1933: 5-6). Con Plotino, acerca del cual ya observamos cómo no le era suficiente la teoría de la proporción para hablar de la belleza, y cómo iniciaba la estética de la luz, la belleza corporal se ve incrementada por la gracia que el Bien confiere al alma:

«Cada cosa es lo que es en sí misma, pero se hace deseable cuando el Bien la tiñe de colorido, cual deparando gracia a las cosas y amor a los que las desean. Pues así también, una vez que el alma ha recibido en sí el “efluvio” emanado del Bien, se siente atraída, extática y aguijoneada, y nace el amor (...) la Belleza de la Inteligencia es inoperante antes de recibir la luz del Bien» (PLOTINO 2002: VI, 7, 22).

El Bien es causa y está por encima de todas las cosas, también de la belleza. La gracia es aquí, pues, la luz que ilumina la belleza y la hace más viva y atractiva. No se trata aún de un planteamiento sobre la gracia, sino que únicamente acompaña y refuerza la exposición que el místico realiza sobre la emanación y las hipóstasis; pero todo ello queda perfeccionado, apunta Bayer, con el idealismo moderno por parte del filósofo del idealismo alemán Friedrich Schelling, quien opone (como ya hiciera Empédocles) gracia a necesidad, y en relación con el arte, la vincula a la aparición del alma en el mundo de las formas. De manera similar a Plotino, cuando se nos revela la bondad moral en el uni-

---

<sup>175</sup> En efecto, el autor realiza una exhaustiva investigación en la que además de recoger las teorías acerca de la gracia a lo largo de la historia analiza su comportamiento tanto en las artes como en el movimiento. En resumen, para Bayer la gracia es facilidad en la movilidad, la antítesis del esfuerzo (lo cual queda plasmado mediante euritmia, adecuación, eficiencia). Pero ello no basta definir a este género (o categoría) original —Bayer insiste en el hecho de que no pertenece a otra especie y no puede, simplemente definírsela como la belleza en movimiento. Tiene también algo de inesperado y súbito, así como de efímero y transitorio; es «vivacidad del alma» y «disponibilidad de la energía» en el sujeto, mostrada por doquier (BAYER 568-569). Su relación con lo vital queda, pues, bien patente, además —podríamos decir— en el sentido de que *vivifica* de un modo especial, como aquella benigna y anómala intrusión de lo estético a la que se refería Greimas con el apelativo de *imperfección*, nuestra cotidianidad.



verso nos sentimos arrebatados de nosotros mismos. Su representación sería la diosa del Amor (BAYER 1933: 12-13).

Durante los siglos de la Edad Media la gracia se corresponde, recordemos, con el don divino, y no es hasta el Renacimiento, como indica Tatarkiewicz (1991: 247), que se recupera el sentido clásico. Aunque es durante el manierismo cuando esta categoría cobra mayor importancia, lo cual se observa tanto en los tratados teóricos como en la práctica —sobre todo pictórica—, debido a la ya comentada caída de la aplicación de la matemática como medio para conseguir una obra de belleza superior. Ahora se hace necesario ese «más allá», ese no sé qué, fuera del cálculo racional.

Es, asimismo, esencial el tratamiento de la categoría en otro ámbito, el de la filosofía moral: se trata de la gracia en el comportamiento, propia del buen cortesano, que nos transmite Baldassare Castiglione. Sus «reglas» son también ajenas al cálculo: falta de afectación y una falsa naturalidad<sup>176</sup> que ya hemos observado a raíz del tratamiento del concepto del no sé qué.

Como el despejo de Gracián y la gracia del Cortesano, esta categoría también va asociada al comportamiento en el humanismo del siglo xviii, según Bayer (1933: 14-17). Cita, por ejemplo, al filósofo escocés Henry Home, Lord Kames en su *Elements of Criticism*, donde gracia y dignidad son específicamente humanos —pues además de la elegancia de su ejecución debe acompañarse de ciertas cualidades del ánimo, como la dulzura, la alegría, la afabilidad y el sentido—, mientras la grandeza se halla también en otras partes de la naturaleza. El xviii es precisamente el siglo en que la gracia, junto con otras categorías estéticas como lo sublime, cobra (nuevamente) singular relevancia. Lord Henry Home influiría las teorías del arqueólogo e historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann —para quien la gracia se relacionará con lo agradable para la razón, y no para los sentidos— y Schiller.

---

<sup>176</sup> «Pero pensando yo mucho tiempo entre mí, de dónde pueda proceder la gracia, no curando agora de aquella que viene de la influencia de las estrellas, hallo una regla generalísima, la cual pienso que más que otra ninguna aprovecha acerca desto en todas las cosas humanas que se hagan ó se digan; y es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afetacion; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo proprio, podrémos llamarle curiosidad ó demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos (...) usando en toda cosa un cierto desprecio ó descuido (*sprezzatura*), con el cual se encubra el arte y se muestre, que, todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin haberlo pensado. De esto creo yo que nace harta parte de la gracia (...) se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte; así que en encubrilla se ha de poner mayor diligencia que en ninguna otra cosa; porque, en el punto que se descubre, quita todo el crédito y hace que el hombre sea de ménos autoridad» (CASTIGLIONE 1873: 73).

Schiller confronta en 1793 los conceptos de gracia y dignidad<sup>177</sup> y con ello adelanta la dualidad que establecerá el año siguiente con los impulsos formal y sensible: la gracia es propiamente sensorial y la dignidad es la expresión del triunfo del espíritu sobre los instintos. Pero la gracia ya es expresión de la belleza del alma<sup>178</sup> y en ella confluyen la inclinación y el deber sin violencia alguna —en la dignidad, sin embargo, el carácter domina y vence la inclinación. Nos recuerda que la gracia es descrita por la fábula griega como el cinturón de Venus, es decir, como un añadido a su belleza y por lo tanto no como aquello que la caracteriza propiamente; puede «ser prestada» agraciando a sus portadores sin que su dueña pierda los encantos originales. De acuerdo con la definición de la gracia como «belleza en movimiento», es propiamente (como para Home) humana y espiritual, mientras que la belleza es natural. «Gracia es la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad, es aquella belleza de los fenómenos que la persona determina» (SCHILLER 1985: 22) y se expresa mediante los movimientos que acompañan al sentimiento, en concreto el de carácter moral. Aunque la gracia en la expresión sea involuntaria, responde a movimientos voluntarios; consiste en «la *serenidad* en el *padecer*» (*ibíd.*: 54) y en el extremo opuesto está la animalidad (*ibíd.*: 24 ss).

Estos ideales pertenecen a la época y no sólo los hallamos en la filosofía alemana. Un ejemplo literario del mismo período lo tenemos en la novela *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. El narrador del relato describe su llegada a una casa entre cuyos habitantes se encuentra el joven Hareton Earnshaw, entonces dedicado a tareas físicas y completamente analfabeto. Así lo ha educado Heathcliff (tutor legal del joven, que dedicó sus últimos años a la venganza contra la familia Earnshaw, lo que incluía inculcarle aversión al refinamiento propio de la educación y relegarlo como miembro del servicio de la casa). Ello se refleja en su físico, embrutecido y por tanto indigno de la belleza de su amada prima Catherine. Al final de la novela, libre ya del fallecido Heathcliff e instruido por la joven Catherine, la descripción del muchacho es totalmente diferente; este resulta al narrador, que observa la escena a una cierta distancia, totalmente irreconocible y la imagen de los dos jóvenes se presenta como un cuadro idílico y lleno de cualida-

<sup>177</sup> También Cicerón, en *De officiis*, los había distinguido para dar cuenta de los clases de belleza: la gracia sería —como lo será, asimismo, para Schiller— propia de la mujer y la dignidad —también aquí convendrá el filósofo alemán—, del hombre. Según Tatarkiewicz esta diferenciación del orador romano representaría una de las primeras tentativas de establecer las categorías estéticas (TATARKIEWICZ 2000:211).

<sup>178</sup> «Así como la gracia es la expresión de un alma bella, la dignidad lo es de un carácter sublime» (SCHILLER: 47).



des que fácilmente podemos asimilar a la gracia. La educación lo ha cambiado de tal modo que incluso físicamente ha conseguido la espontaneidad de esta categoría estética<sup>179</sup>.

La teoría de la gracia tiene en sus dos momentos culminantes en común las características de la elegancia, vitalidad, dulzura y encanto. En ambos momentos tiene resonancias éticas, o más bien la hallamos aplicada, en los autores, tanto en el arte como en la ética. Pero si en el siglo XVI se utilizaba sobre todo para dar cabida a cualidades que no acaban de encajar, insisto, en la teoría de la proporción, sin por ello desplazarla<sup>180</sup>, en el arte, y a unas actitudes que causan admiración con un proceder tan premeditado que parece espontáneo, en el comportamiento, durante la Ilustración la gracia implica, más allá, una virtud moral, una verdadera correspondencia de la «superioridad» del alma con su expresión corporal. Ello se debe a una recuperación de los clásicos, sobre todo griegos, en que encontramos un vínculo muy estrecho entre ética y estética con el concepto de *καλοκαγαθία*, que reúne de manera un tanto redundante los conceptos de bueno y bello.

179 «The male speaker (...) was a young man, respectably dressed (....) His handsome features glowed with pleasure, and his eyes kept impatiently wandering from the page to a small white hand over his shoulder, which recalled him by a smart slap on the cheek, whenever its owner detected such signs of inattention. Its owner stood behind; her light shining ringlets blending, at intervals, with his brown locks, as she bent to superintend his studies; and her face —it was lucky he could not see her face, or he would never have been so steady » («El locutor masculino (...) era un hombre joven, correctamente vestido (....) Sus rasgos hermosos brillaban con satisfacción, y sus ojos iban de manera impaciente de la página a la pequeña y blanca mano apoyada sobre su hombro, que le propinaba una pequeña bofetada cada vez que su dueña percibía tales faltas de atención. Su dueña permanecía detrás, y sus brillantes rizos se mezclaban, a veces, con los cabellos castaños de aquel cuando se inclinaba para supervisar la lección; y su rostro... por fortuna él no podía ver su rostro, de lo contrario no habría podido permanecer firme». BRONTË 1991: 282-283. Traducción propia).

180 Cabe observar cómo, todavía en el primer Renacimiento, Botticelli, inmerso en los círculos neoplatónicos y por lo tanto respondiendo, en principio, a la belleza racional en sus obras, estiliza los cuerpos y algunos de sus miembros dando lugar a figuras de proporciones diferentes a las supuestamente canónicas y por lo tanto bellas (las basadas, por ejemplo, en la sección áurea). Esto sin embargo, responde a un idealismo plenamente platónico; el racionalismo compositivo en sus pinturas es, por otro lado, innegable. En el caso de Rafael, también ejecuta los miembros humanos fuera de la proporción «única» en pro de la gracia que le adjudica la teoría del arte que le es contemporánea. En lo que se refiere a la composición, respondería también a esta categoría estética si atendemos al ritmo de las figuras y colores y a ese cierto artificio de su disposición que la dinamiza. Sin embargo, esto lo consigue precisamente mediante la simetría y el equilibrio (estas cualidades se observan claramente en la fig. 2).

### 2.4.3 Pintoresquismo y sublimidad

Lo sublime y lo pintoresco son categorías que tuvieron un papel importante durante el Romanticismo. En el caso de lo pintoresco, se trata más bien de una subcategoría que no cuenta con el peso teórico de lo sublime.

Anne Souriau señala que el término *pintoresco* surgió hacia finales del siglo XVII en el contexto de la teoría de la pintura para referirse a lo que «*conviene a la pintura, capaz de producir impresiones vivas, o, incluso, caricaturesco*» (SOURIAU 1998: 882), y se aplicaba en particular a los ámbitos de la pintura y el paisajismo. Es una de las categorías que, como ya he indicado, está estrechamente vinculada con un período histórico en concreto, en este caso el prerromanticismo y el romanticismo.

Encontramos ya el vocablo en las *Vidas* de Vasari, aplicado en primer lugar, en el capítulo dedicado al boceto, el dibujo y la perspectiva, a la vivacidad y mayor parecido con la obra final que adquiere el dibujo preparatorio cuando se le aplican tonos de color: «l'inchiestro con un poco d'acqua fa una tinta dolce che vela et ombra quello, da poi con un pennello (...) si lumeggia il disegno, e questo modo è molto alla pittoresca e mostra più l'ordine del colorito»<sup>181</sup>. Hallamos también la referencia en la vida de Giulio Romano para dar cuenta de la fantasía del pintor y de cómo conjuga con brío en su obra pintura y poesía: «Nelle facciate attorno fece varie istorie, tutte divinissime e belle (...) le quali capricciose invenzioni dottamente con senso poetico e pittoresco ha garbatissimamente finite»<sup>182</sup>.

Pero es en el siglo XVIII cuando propiamente se elaboran las teorías sobre lo pintoresco. Joseph Addison prepara el terreno cuando enumera tres cualidades que confieren al objeto observado<sup>183</sup> su atractivo: lo grande, lo singular y lo bello (ADDISON 1991: 137). Ello corresponde a la tríada de categorías que contará con especial relevancia durante el romanticismo: sublime, pintoresco y bello, cada una de las cuales contará, para el autor, con sus propias características, aunque sin dejar de ser compatibles entre sí, e incluso

181 «La tinta con un poco de agua adquiere un tono suave que lo vela y ensombrece, después con un pincel (...) se ilumina el dibujo, y este modo es muy pintoresco y muestra más la disposición del color» (VASARI 1986: 74). Traducción propia.

182 «En las fachadas de alrededor hizo varias historias, todas divinas y bellas (...) cuyas invenciones caprichosas, doctamente con sentido poético y pintoresco, finalizó con garbo». (*ibíd.*: 856) Traducción propia.

183 Se refiere específicamente al sentido de la vista, que vincula a la imaginación de cuyos placeres trata su obra.

incrementando el encanto del objeto si este cuenta con más de una de dichas cualidades. Para Addison lo nuevo es placentero porque aviva la curiosidad y proporciona nuevas ideas además de alejarnos del tedio; incluso nos hace apreciar las imperfecciones de la naturaleza. La variedad (propia de lo pintoresco) es clave para excitar los placeres de la imaginación (*ibíd.*: 140). Así, el paisaje que presenta variedad y cambio nos entretiene sin agotarnos.

William Gilpin, clérigo y artista inglés que consagró diversos ensayos a la categoría, define en 1768 lo pintoresco como «that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture»<sup>184</sup>. Años más tarde y tras aplicar sus primeras reflexiones sobre el concepto en las pinturas de paisajes inspiradas en la observación de la naturaleza, distingue la belleza de lo pintoresco y señala el contraste entre la suavidad (*smooth*) y pulcritud de la primera de la rudeza (*roughness*) y aspereza (*ruggedness*) del segundo. Para causar un verdadero sentimiento estético al traspasar la belleza de la naturaleza a la pintura —y evocar lo pintoresco— hay que introducir algunas modificaciones: la completa suavidad tal cual se encuentra en la naturaleza, sostiene, resulta ofensiva en la pintura (GILPIN 1792: 6-8). Como Addison, reclama la diversidad de elementos: «Picturesque composition consists in uniting in one whole a variety of parts; and these parts can only be obtained from rough objects»<sup>185</sup>. En la composición pintoresca, que agita nuestra imaginación, debe haber contraste, efectos del claroscuro, etc. La regularidad y simetría de la belleza clásica han de quedar atrás.

Lo pintoresco, como la gracia, rompe la estabilidad y equilibrio de la belleza, pero no perturba el ánimo ni causa displacer. Al contrario:

«Captura la realidad en su condición de espectáculo, y tiende un puente entre el apaciguamiento de lo bello y la inmensidad de lo sublime (...) satisface de manera sucedánea las expectativas de reconciliación entre sujeto y mundo, al permitir la grata apropiación de lo exótico, lo agreste y lo bravío de la naturaleza» (OYARZÚN 2003: 85).

El ser humano y la naturaleza no se encuentran, como en lo sublime, enfrentados, sino que conviven en armonía. En paisajes como los de Constable (fig. 5), uno de los artistas de lo pintoresco, la presencia humana queda empequeñecida en comparación con

<sup>184</sup> «Esa peculiar clase de belleza que resulta agradable en una pintura» (GILPIN 1802: XII. Traducción propia). Esta breve acotación ha resultado un modo útil y conciso de definir lo pintoresco hasta la actualidad.

<sup>185</sup> «La composición pintoresca consiste en unir en un conjunto una variedad de partes; y estas partes solo pueden obtenerse de objetos irregulares» (GILPIN 1792: 19). Traducción propia.

la naturaleza, pero esta no resulta agresiva; antes bien, se diría que se halla al servicio de su contemplación y bienestar.



5. John Constable: *Carro de heno*. 1821. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres .

La categoría estética de lo sublime tiene su origen en la retórica clásica. En *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, el filósofo italiano Rosario Assunto (1989) refiere en esta una doble vía: la polémica entre los seguidores de Apolodoro de Pérgamo (s. I a.C.), para los cuales la retórica era una ciencia y como tal se apoyaba en hechos, no en la ilusión, y pretendía la persuasión, que no la exaltación, del público, y los seguidores de Teodoro de Gadara (s. I a.C.), que por el contrario se dirigían a la parte irracional y emotiva del oyente con el uso del *pathos*. El breve tratado que haría fortuna siglos después, el *Peri hypsous* (*Sobre lo sublime*) de Pseudo-Longino, pertenecería a la segunda vía. En esta teoría —la más antigua conservada— sobre el tema, lo sublime se refiere a la elevación y excelencia del lenguaje que puede resumirse con las cualidades que el autor atribuye a Demóstenes:

«intensidad en el lenguaje elevado, animada pasión, abundancia, viveza de espíritu, rapidez, donde es oportuna, y destreza y fuerza oratorias inalcanzables a todos los demás» (LONGINO 1979: 202).

Lo sublime produce el asombro y éxtasis en el espectador e inspira nuevas reflexiones: «nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime» (*ibíd.*: 157) porque procede de un espíritu noble, de pensamientos elevados y profundos (*id.*: 160), con talento para producir «grandes pensamientos» y una «pasión vehemente y entusiasta», que además está versado en el arte de la creación de figuras y que con la utilización de la adecuada expresión y elección de palabras, consigue una «composición digna y elevada» (*ibíd.*: 158).

Assunto indica la paradoja que supone el hecho de que la recuperación del tratado y el inicio de su fama —con Francesco Robortello en su redescubrimiento, el 1554, y la traducción de Boileau, en 1674— se de en contextos donde predomina precisamente la vertiente de la retórica que apuesta por la persuasión —desapasionada— en detrimento del éxtasis (ASSUNTO 1989: 22). La traducción de Boileau llega a Inglaterra y rápidamente influye en los tratados del siglo siguiente, que ya dejarán atrás cualquier indicio de clasicismo que la interpretación del francés pudiera tener y contarán la categoría entre los placeres negativos por los que comienzan a interesarse. Pero además lo sublime se irá cargando de un progresivo intelectualismo que culminará, con Kant —aun manteniéndose su relación con la *grandeza*—, con esa razón que se impone a la naturaleza.

Uno de los primeros análisis en época moderna sobre lo sublime es el del empirista británico Edmund Burke, de 1757, que Kant tendrá muy en cuenta, en su *Indagacion filosófica sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y de lo bello*. El título ya deja bien claro que se trata más del sujeto que percibe y en el que se forman dichas ideas y no tanto en el objeto, que por otra parte también deberá tener ciertas cualidades: en la belleza, la relativa pequeñez, variedad, delicadeza de perfil y suavidad del color, es un *placer positivo* que excita el *amor*; todo esto contrastará con lo sublime, «grande, áspero y negligente (...) oscuro y opaco» (BURKE 1987: 94) y otra de cuyas fuentes es la infinitud; productor de asombro<sup>186</sup> y admiración, se relaciona con la pena y el terror, las pasiones más fuertes y relativas a la conservación del individuo.

Algunos de estos elementos reaparecen en la analítica de lo sublime kantiana, tanto en el contraste que marca en relación con la belleza —de la forma a la que se ciñe

---

<sup>186</sup> «El asombro es aquel estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror (...) es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto» (BURKE 1987: 42).

la belleza lo ilimitado e incluso informe en lo sublime; de la «promoción de vida» a la restricción de la vitalidad; de la tranquila contemplación a la que invita la belleza a la conmoción del ánimo ante lo sublime, que implica atracción y rechazo a la vez, un placer de carácter negativo que violenta la imaginación en lugar de facilitar simplemente nuestra facultad de juzgar (KANT 1992: 158-159, § 32)— como en algunas de las características principales del objeto que catalogamos como tal (aunque de lo que se trata es de la disposición de nuestro ánimo), como la grandeza y la infinitud. Pero en su sistematización de la estética anterior, y al encajar lo sublime en su división de las facultades humanas, Kant realizará una distinción entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico (*ibíd.*: 161-177, §24- §28), según lo refiramos con el entendimiento o con la razón, y cuyas claves serán la *grandeza* y el *poderío*, respectivamente. Así, lo sublime matemático excede nuestra capacidad sensorial y dificulta nuestra comprensión, pero su placer procede del hecho de que, finalmente, en su «*solo pensamiento da prueba de una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos*»<sup>187</sup>; esto es, la satisfacción de poder concebir e imaginar lo que de otro modo escapa al entendimiento, como por ejemplo el concepto de infinito. Lo sublime dinámico, por otra parte, se opone a nuestra razón, pone en peligro —hasta un cierto límite— nuestra integridad física, y por lo tanto inspira el temor que ya había subrayado Burke. Y aunque nos refiramos al poderío de la naturaleza es en nosotros mismos donde reside la sublimidad:

«en la medida en que podemos llegar a ser conscientes de nuestra superioridad sobre la naturaleza en nosotros y, con ello, también sobre la naturaleza fuera de nosotros» (*ibíd.*: 177, §28).

Esto es posible, empero, porque nos hallamos en la seguridad de la contemplación: como también pronunciara Burke, el peligro no nos acecha directamente y es de este modo que podemos medirnos con tales potencias.

Tanto en el sublime dinámico como en el matemático, en ambos casos se da una superación de los obstáculos iniciales, y en ello consiste el placer final: sobrepasada la experiencia, el ser humano resulta fortalecido con respecto a sus capacidades. También en Schiller se pondrán de manifiesto las limitaciones de la condición sensible y hallaremos una superioridad final, pero en el poeta, como es propio de su estética, predominará la capacidad moral: «podemos elevarnos *moralmente* —es decir, mediante las ideas—

---

<sup>187</sup> (KANT 1992: 164, §25). En cursiva el original.

sobre lo que *físicamente* nos coloca en situación de inferioridad» (Schiller 1992: 73, en cursiva el original), sostiene sólo tres años después de la tercera crítica kantiana. Paralelamente, asimismo, a su antecesor, distingue entre el sublime *teórico*, que de manera similar al matemático de Kant se opone a nuestro conocimiento, y el *práctico*, equivalente al dinámico kantiano, que en Schiller se impone y enfrenta a nuestra existencia y comporta la idea de peligro. Ello da lugar a tres momentos o «representaciones sucesivas: un poder físico objetivo, la debilidad física objetiva de nuestro ser sensible y la superioridad característica de nuestro ser moral» (*ibíd.*: 89), que puede darse de varias maneras, lo cual le lleva a subdividir el sublime práctico en *contemplativo* (ya que permite sumirnos en el estado que le da nombre, es decir, cuando carece de la violencia de la otra tipología de lo sublime práctico) y *patético* (al tornarse el objeto realmente hostil y amenazar la conservación del individuo, pero afectando directamente, no a nosotros mismos, sino a otro sujeto que despierta nuestra simpatía). La imaginación interviene cuando las imágenes de estas grandes potencias se ponen en relación con el instinto de conservación; la razón, al aplicar sus leyes y resistir el sufrimiento, es la que ofrece la superación final. Excepto por la subdivisión que incluye y la preeminencia de la superioridad moral sigue muy de cerca la teoría kantiana. De hecho, este último ha recogido la reformulación de la categoría por parte de los empiristas británicos, y la consolida para la estética y la teoría del arte posterior.

Así, por ejemplo, la enumeración de ejemplos que Kant despliega al respecto contiene algunos de los que serán temas relevantes en la pintura de los siglos XVIII y XIX (fig. 5-7):

«Rocas que penden atrevidas y como amenazantes; tempestuosas nubes que se acumulan en el cielo y se aproximan con rayos y estruendo; los volcanes con toda su violencia devastadora; los huracanes con la desolación que dejan tras de sí; el océano sin límites, enfurecido; la alta catarata de un río poderoso y otras cosas parecidas, hacen de nuestra potencia para resistirlos, comparada con su poderío, una pequeñez insignificante» (*id.*: 174 , §25)<sup>188</sup>.

<sup>188</sup> Puede compararse con la enumeración, similar y más poética, de Schiller para ejemplificar el sublime contemplativo: «El abismo que se abre bajo nuestros pies, una tempestad, un volcán en erupción, una roca a punto de despeñarse sobre nuestras cabezas, una tormenta en el mar, el frío invierno de las regiones polares, el verano sofocante de las zonas tórridas, los animales feroces y venenosos, una inundación, etc., son fuerzas de la naturaleza frente a las que carecemos de toda capacidad de resistencia, y que, en consecuencia, se hallan en oposición con nuestra existencia física. Ciertos objetos ideales, como *el tiempo* —poder que obra lenta pero inexorablemente—, *la necesidad*, a cuyas severas leyes no puede substraerse ningún ser natural, la misma idea de *deber*, que frecuentemente se comporta con nuestra existencia como poder hostil, son terribles cuando la *imaginación* los pone en relación con el instinto de conservación» (SCHILLER 1992: 91). Las cursivas son del texto original.





6. Sebastian Pether: *Erupción del Vesubio con destrucción de una ciudad romana*. 1824. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Boston.

Kant no se aleja aquí del tratado de Burke. De hecho, como ya se ha visto, la estética inglesa ya había trasladado hacia la naturaleza la grandeza y el poder sublime. Entre los numerosos ejemplos, podemos mencionar la pintura de Sebastian Pether titulada *Erupción del Vesubio con destrucción de una ciudad romana* (Fig. 6), enmarcada además en la fascinación que ha ejercido la ciudad de Pompeya y el volcán que la sepultó desde las campañas arqueológicas que la hicieron resurgir en 1748 hasta nuestros días. Si, por una parte, los restos perfectamente conservados influyeron en el arte y la estética neoclásica, sobre todo en la pintura, al proveer una cantidad inusitada de frescos romanos, la catástrofe también alentó la imaginación de artistas y productores de entretenimiento —desde espectáculos pirotécnicos a recientes films<sup>189</sup>. En la obra observamos la

<sup>189</sup> Una exposición reciente en el Museo Getty se dedicó, precisamente, a la fortuna en la historia del arte de la erupción del Vesubio del año 79. Estructurada en tres grandes partes —decadencia, apocalipsis y resurrección— utilizó el título de la novela de Edward Bulwer-Lytton titulada *Los últimos días de Pompeya* (1834), que también ha inspirado varias cintas cinematográficas. La exhibición da cuenta del interés que suscitó tanto el volcán como la ciudad, que exaltaría fantasías de lujo y erotismo al pensarla antes de su destrucción, y reflexiones románticas en torno a la ruina clásica (véase THE J. PAUL GETTY MUSEUM).



«violencia devastadora» del volcán que arrasa e ilumina la ciudad. El poder de la naturaleza se enfrenta a una civilización que a lo largo de la historia, en diversas ocasiones, ha sido considerada ejemplar, y ha convertido a esta civilización en una «pequeñez insignificante». Pero la escena se nos muestra desde la conveniente distancia que nos permite, no solo observar —según el ya observado principio de *abarcabilidad* aristotélico, que se da siempre que el objeto tiene la magnitud apropiada para permitir su percepción y comprensión—, sino permanecer lo suficientemente lejos del peligro: además de la ficción, se interpone ante el peligro el punto de vista, que es el de un espectador y no el de los habitantes de la ciudad. En contraste con el fuego que recorre serpenteante y en diagonal su camino, desde la cima hasta la urbe, a lo lejos y ya en tonos fríos, hallamos la calma del mar en que se refleja la luna llena, parcialmente seccionada por unas nubes horizontales. No es solo el reposo que ofrece el pintor a la vista del espectador: aislada esta parte de la composición devendría un paisaje *atemporal* que podría sugerir esa otra magnitud de las leyes de la naturaleza: la infinitud del transcurrir del tiempo<sup>190</sup>.

Como señala Ignacio López, se ha pasado de la experiencia sublime (en la retórica antigua) a la de lo sublime: en el primer caso la categoría afectaba a la sensación y por lo tanto venía a incidir en el cuerpo; en el segundo, a partir del siglo xviii, acaba revirtiendo en el intelecto y la razón. Esto es, «de lo emotivo a lo suprasensible» (López Moreno 2011: 130), excluyendo progresivamente elementos como lo maravilloso por estar relacionado con la divinidad y desentonar, en consecuencia, con los ideales de la Ilustración<sup>191</sup>. El autor reivindica un retorno a la inmediatez de la sensación corporal, pues las imágenes terribles, desde la gorgona hasta las imágenes de catástrofes más actuales «operan sensitivamente, sobre las emociones, he aquí su poder» (*ibíd.*: 84).

Un último ejemplo aún en cierto modo las categorías de lo pintoresco y lo sublime: se trata de Las cataratas del Niágara, de Frederic Edwin Church (fig. 7). Tal y como señala Alberto Santamaría en *El idilio americano*, la pintura americana del siglo xix conecta lo sublime y lo pintoresco. Thomas Cole, maestro de Church, conocía los textos de

<sup>190</sup> En la misma imagen encontraríamos, de este modo, los dos subtipos a los que se refería Schiller: el *patético* al exaltar nuestra compasión hacia los ciudadanos pompeyanos, y el *contemplativo* del horizonte marítimo que sugiere el paso del tiempo; este último incrementa la distancia del peligro que requiere, para los autores tratados, la estética, aunque a la vez nos recuerda que estamos sometidos a sus mismas leyes.

<sup>191</sup> El entusiasmo, propio del sublime de la retórica antigua, significa llevar dentro un dios (*entheos*) (LÓPEZ MORENO 2011: 176).

Gilpin y Burke. Los pintores estadounidenses del XIX aplicaron estas teorías a los vastos paisajes americanos, todavía por explorar (SANTAMARÍA 2005: 112). Church traduce en esta obra de grandes dimensiones el salto de las aguas y la variedad —referida tanto por Addison<sup>192</sup> como por Gilpin— de los tonos en la cascada y los reflejos lumínicos. Al mismo tiempo, transmite la magnitud de este accidente natural que domina la composición y tras la cual la presencia humana queda reducida a la mínima expresión.



7. Frederic Edwin Church: *Las cataratas del Niágara*. 1857. Óleo sobre lienzo. 107x230 cm. The Corcoran Gallery of Art, Washington DC.

#### 2.4. 4 Lo trágico y la tragedia a partir de Aristóteles

La teoría de la tragedia y de lo trágico parte de la antigüedad clásica. La breve obra de Aristóteles recoge y analiza en varias lecciones los elementos del género teatral durante su época dorada, la de los trágicos Eurípides, Sófocles y Esquilo. Pero además realiza observaciones muy interesantes acerca de los efectos psicológicos de la tragedia, aspectos apenas desarrollados algunos de los cuales pueden completarse a partir de su exposición en otras obras, y también al tener en consideración la teoría del arte de la que parte el filósofo. La *Poética* es un texto esencial no solo para comprender el género en época clásica, sino sobre todo por la repercusión que el texto ha tenido a lo largo de

192 «Así tampoco hay cosa que más anime un paisaje que las riberas corrientes y cascadas; en que la escena está variando perennemente y entreteniéndolo a cada instante la vista con alguna cosa nueva» (ADDISON 1991: 141). No se trata, en el ejemplo tratado, de un paisaje variado en este sentido, pues se centra en el esplendor de la catarata que domina la composición. Sin embargo, ese movimiento de las aguas al que se refiere el pensador inglés está bien sugerido y es lo que confiere la diversidad que este demandaba.

los siglos, marcando las teorías posteriores y siendo objeto de diferentes interpretaciones.

Según Tatarkiewicz (2004: 125-128), *apaté*, *catarsis* y *mímesis* fueron las tres teorías artísticas que surgieron en la Grecia arcaica. La primera se refiere a la ilusión que produce el teatro al hacer creer al espectador, mediante el poder seductor de la palabra hablada, que aquello que observa es una realidad. Hacia final del arcaísmo surgió el concepto de *catarsis* para responder a la convicción popular de que la música y la poesía creaban emociones extrañas y violentas en la mente del receptor, de modo que producían un estado de sensaciones más allá de la razón que debía desembocar en la liberación de aquellas. Probablemente fueron los pitagóricos los que iniciaron esta idea; para ellos, era un concepto natural aplicable a la medicina y a la música. La base de la tercera teoría es la imitación (*mímesis*) de cosas reales en su mayoría que provocaban ficción e irrealdad. Estos conceptos están íntimamente relacionados y son esenciales para comprender los efectos de la tragedia según la definirá Aristóteles. Es probablemente por el hecho de que ya eran conocidos y admitidos que el Estagirita no se detiene a analizar los que menciona en su obra, lo cual por otra parte daría pie a discusiones sobre la interpretación de dichos conceptos a lo largo de los siglos<sup>193</sup>. Los más relevantes aparecen en su definición de la tragedia:

«Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (ARISTÓTELES 1999a: 1449b, p. 145).

Como hemos visto, *mímesis* es uno de los términos esenciales, no únicamente en la tragedia sino en la teoría del arte de la antigüedad. Aunque usualmente es traducido por *imitación*, algunos autores han preferido utilizar la palabra *representación*. Walter Kaufmann (1978: 65-129), por ejemplo, arguye en *Tragedia y filosofía* lo erróneo del uso de *imitación* en determinados casos, pues los griegos —contrariamente a la actualidad— no distinguían entre el hecho de «imitar», «crear imágenes impactantes» y «expresar algo». En varios pasajes de la *Poética* constatamos cómo en el caso de la tragedia

<sup>193</sup> También cabe considerar, empero, la teoría extendida según la cual la *Poética* constaba inicialmente de dos partes, la segunda de las cuales se habría perdido. Algunas referencias de Aristóteles en otras obras a conceptos de su *Poética* apoyan esta hipótesis. En relación con uno de los conceptos clave acerca de la tragedia, por ejemplo, dice en la *Política*: «qué queremos decir con el término “purificación”, que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*» (ARISTÓTELES 2000c: 1341b).

se trata de la *mimesis* de lo posible, más que de lo real. La *mimesis* era en la antigüedad la base de lo que hoy consideramos el arte, pero además, para Aristóteles, era connatural en el ser humano desde la primera infancia y, asimismo, generadora de placer<sup>194</sup>. La *mimesis* es, pues, simulación y ensayo; sus efectos, empero, son auténticos tanto en la formación del individuo como en su estado del ánimo —en el sentido más amplio.

La última sentencia de la definición δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (1449 b27-28), ha dado lugar también a numerosas discusiones, sobre todo ha generado diversas hipótesis acerca de cómo las emociones (o afecciones) de la compasión y el miedo pueden desembocar en la purificación<sup>195</sup>. *Éleos* y *phobos*, comúnmente traducidos por *compasión* y *temor*, respectivamente, son dos elementos esenciales de la tragedia, y pueden producirse tanto durante el espectáculo como mediante la «ordenación de los hechos» (ARISTÓTELES 1999a: 1453b), es decir, por mérito del trágico y no solo con la puesta en escena. La definición de estos conceptos se encuentra en la *Retórica*. Aquí sostiene que la compasión consiste en el pesar producido por el daño sufrido en quien no lo merece, y en el caso de esperar sufrirlo uno mismo o sus allegados (ARISTÓTELES 1999b: 1385b); en el miedo el pesar se produce por la *imagen* (φάντασις) de un mal destructivo e inminente (*ibíd.*: 1382a), y «las cosas que tememos para nosotros, esas son las que nos producen compasión cuando les suceden a otros» (*ibíd.*: 1386a). En resumen, *éleos* es el sentimiento hacia las personas que se tienen en estima cuando sufren males no merecidos, mientras que *phobos* es el sentimiento respecto a la inminencia de los propios males; en la tragedia se daría la compasión hacia los personajes que, sin merecerlo<sup>196</sup>, sufren, y se *temería* que estos males pudieran darse en uno mismo.

En su *Poética*, Aristóteles no habla de la *catarsis* más que en la definición de la tragedia, donde es consecuencia directa de *éleos* y *phobos*. Ya vimos cómo en la *Política*,

194 ARISTÓTELES 1999a: 1448b. También en su *Política* relaciona la *mimesis* con la educación y el placer, especialmente en el capítulo VIII.

195 La edición de la *Poética* a cargo de Valentín García Yebra dedica dos apéndices a estas cuestiones; en el primero recoge los comentarios históricos acerca de *éleos*, *phobos* y *catarsis*; el segundo interpreta la sentencia y sus posibles traducciones (ARISTÓTELES 1999: 339-391).

196 En los acontecimientos trágicos el héroe pasa de la felicidad a la desgracia, pero en este punto Aristóteles se detiene a detallar que el personaje que sufre este infortunio no debe ser ni totalmente virtuoso (lo cual provocaría un absoluto rechazo en el espectador, pero no miedo ni compasión) ni totalmente malvado. El *término medio* también debe operar aquí para provocar la simpatía y resultar, pues, cercano al espectador común, y puesto que no es la maldad la que lo caracteriza, pero sí tiene responsabilidad ante el cambio de su fortuna, es por un yerro (*αμαρτία*), un *gran* yerro, insiste, que este se produce (ARISTÓTELES 1999a: 1453a).

al tratar los beneficios de la música, consideraba la catarsis musical como alivio y descanso de las pasiones del alma. Pero en esta obra aseguraba que desarrollaría el concepto en la *Poética*. El término *catarsis* ha sido traducido por diversos autores como *purificación* o *purgación*. Al respecto, son interesantes los planteamientos de Valentín García Yebra (ARISTÓTELES 1999a:377-391): ¿se trata —se pregunta— de la extirpación y erradicación de compasión y miedo, o más bien de la moderación y suavización de los mismos? Y, por otra parte: ¿son estas emociones las que purga o se trata de un espectro más amplio? Tras revisar varias propuestas históricas, conviene con el argumento de Guarini (s. XVI), según el cual la *catarsis* emocional es análoga a la que produce en el organismo el médico, y este, al purgar, por ejemplo, la bilis, no la destruye por completo sino que la disminuye a un nivel conveniente<sup>197</sup>. Para responder al segundo interrogante plantea la dicotomía entre pasiones y afecciones teniendo en cuenta los conceptos de *éleos* y *phobos*: se trataría de pasiones en el ámbito de la ficción, cuando estas son buscadas, ya que proporcionan placer; en cambio, en la vida cotidiana son estados de ánimos dolorosos que por ende considera afecciones: «cuando el alma está poseída por una pasión, esta ya no es voluntaria; se ha convertido en “afección” y necesita purgación» (*ibíd.*: 391). Así, concluye que compasión y miedo son *pasiones* cuyo poder curativo purga emociones dañinas, y —junto con autores como Maggi, Giraldi, Corneille o Milton— que las afecciones purgadas son del mismo tipo que el miedo y la compasión, pero que no se restringen a estas.

Así pues, la tragedia, según Aristóteles, crea emociones violentas a pesar de la moderación de su estructura. Y esta moderación, así como el predominio de lo racional, afecta también como hemos visto a las mismas pasiones tal y como repite a lo largo de su obra —no en vano la *catarsis* restablece el *equilibrio* en el ánimo del espectador. Ya se observó cómo establecía una jerarquía entre los sentidos que respondía a los tipos de placer, para la mayoría de los cuales era indispensable la moderación. «Si los apetitos son grandes e intensos desalojan el raciocino. Por eso, los apetitos deben ser moderados y pocos, y no oponerse en nada a la razón» (2000a: 1119b). Del mismo modo, «los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan solo lo portentoso (*τερατώδεις*), nada tienen que ver con la tragedia». Aquí se encuentra, como hace notar García Yebra (ARISTÓTELES 1999a: 287-288), una gradación a la hora de hacer surgir el temor: en pri-

<sup>197</sup> Argumento, además, concordante con la ya mencionada moderación aristotélica.

mer lugar, mediante la composición poética; en segundo, mediante la puesta en escena. Y, por último, mediante la exhibición de lo monstruoso o portentoso en el espectáculo, una de las partes de la tragedia que Aristóteles considera secundaria<sup>198</sup>.

Entre las interpretaciones posteriores de la Poética y la tragedia, cabe realizar un salto temporal y dejar de lado la recuperación y fortuna del texto en los siglos XVI y XVII, pues sobre todo se aplicaba a la normatividad de las obras contemporáneas, hasta la época de la Ilustración —y más allá de esta— para observar, en la teoría de la tragedia, el predominio de los efectos más psicológicos que también aquí se han destacado. Además, es en este mismo marco cronológico que hallamos diversos elementos que nos aproximan a la categoría estética de lo siniestro.

Aunque lo trágico no sea exclusivo del género de la tragedia, ni siquiera de la literatura, es donde este tipo de ethos se manifiesta de un modo privilegiado (SOURIAU 1998: 1037-1038). En los autores a tratar brevemente encontramos tanto referencias al género en concreto como, de un modo más general, a sus efectos; en algunos casos apuntan a la tragedia griega como ejemplar y modelo a recuperar y en otros se refieren a la moderna. El filósofo, economista e historiador escocés David Hume, por ejemplo, al dirigir su interés hacia el espectador, no se centra en ninguna época determinada, en Schopenhauer observamos en todo momento su predilección por la tragedia moderna y Nietzsche, más centrado en la Grecia antigua, teoriza sobre un posible renacimiento del espíritu clásico en la Alemania de su tiempo.

En su ensayo «Sobre la tragedia», publicado por primer vez en 1757, Hume (1989: 66-77) se pregunta acerca del placer que siente el espectador a partir la «pena, el terror, la ansiedad y otras pasiones que en sí mismas son desagradables e inquietantes» (*ibíd.*: 66) que suscita una tragedia bien escrita. La satisfacción aumenta con el incremento de estas emociones; las escenas de satisfacción no hacen más que contrastar y aumentar las desgracias, y las personas del público:

«nunca son tan felices como cuando lloran, sollozan y gritan para dar rienda suelta a su pesar y liberan sus corazones, henchidos de la condolencia y la compasión más delicados» (*ibídem.*).

---

198 «El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (ARISTÓTELES 1999a: 1450b).

Estas son las últimas líneas del planteamiento del problema, y ya implican una primera respuesta que remite al principio aristotélico de catarsis. Hume utiliza también los argumentos de otros autores: el abad Dubos, por ejemplo, afirmaba que el ser humano busca todo tipo de entretenimientos que lo aboquen al despertar de las pasiones de todo tipo, incluso las desagradables, con el fin de librarse del aburrimiento anímico y la desocupación. La inquietud sería demasiado fuerte, arguye Hume, si los horrores de la tragedia se sufrieran en la vida real. Para solucionar este punto recurre a la teoría de M. Fontanelle, que expone la interacción entre placer y dolor, dos sentimientos con causas similares: un cierto incremento del placer provoca dolor, y del mismo modo, la atenuación del dolor comporta placer. El elemento atenuante para la tragedia es la consciencia de la ficción: nos afligimos por el héroe, al cual nos sentimos unidos, pero nos tranquilizamos y gozamos por tratarse de hechos alejados de la vida real. Hume completa esta propuesta al mencionar las descripciones descarnadas del orador Cicerón, ante las cuales el público se sentía conmovido y deleitado. Los hechos, en este caso, eran reales, la ficción no operaba como elemento compensador. En su lugar, empero, la elocuencia<sup>199</sup> era la que conducía al entretenimiento y la conmoción. Como Aristóteles, advierte sobre la necesidad de la medida:

«Demasiados celos extinguen el amor; demasiadas dificultades nos hacen indiferentes; demasiada enfermedad y debilidad disgustan a un padre egoísta y adusto (...). Al surgir aisladamente una pasión inquietante, sin que la acompañe ningún talento, genio o elocuencia, proporciona un puro malestar, y no lleva consigo nada que pueda suavizarla convirtiéndola en placer o satisfacción» (*ibíd.*: 77).

Nuevamente, el buen estilo proporciona y aumenta el placer ante acontecimientos por otra parte dolorosos. Aunque el proceder ante las pasiones, según considerará en la *Disertación sobre las pasiones*, no es el de reprimirlas y controlarlas sino el de refinarlas (HUME 1990: 209), parece temer los efectos de la pasión desmesurada incluso cuando se trata de la ficción —critica el teatro inglés de su época por el hecho de contener imágenes sumamente perturbadoras—, lo cual está en consonancia con la norma que busca en el gusto. Pese a reconocer la subjetividad de este, el *sensus communis* es la regla que lo unifica. Se trata de un equilibrio entre la simplicidad extrema y el gusto dema-

199 A la belleza de las palabras hay que añadir los medios que susciten la novedad e induzcan a la curiosidad del espectador, jugando, en el caso de la tragedia, con las pasiones de los personajes de la obra. También en su *Disertación sobre las pasiones* (HUME 1990), del mismo año que el ensayo sobre la tragedia, sostiene que uno de los recursos utilizados por los políticos para crear afectación es excitar en primer lugar la curiosidad y retardar lo máximo posible la satisfacción.

siado refinado, el equilibrio aristotélico que recuperaron los empiristas británicos del siglo XVIII<sup>200</sup> y que de acuerdo con el pensamiento ilustrado requiere de un refinamiento y una práctica.

Los principios y efectos de la tragedia en Schiller están perfectamente trabados con su estética general, vista a grandes rasgos en el capítulo 1.3.4. El placer derivado de la superioridad moral en su lucha contra los impulsos de la sensibilidad será la clave del goce en la tragedia, que analiza sobre todo en sus artículos «Sobre la causa del placer que experimentamos con los objetos trágicos» y «Sobre el arte trágico», ideados en 1790 para la pronunciación de unas conferencias y publicados ambos en 1792<sup>201</sup>. En efecto, en estos escritos se pregunta acerca del placer que también se encuentra en acontecimientos dolorosos, deteniéndose en el arte. Como seguidor de Kant, achaca la fuente del placer (en general) a la conveniencia y la conformidad a un fin (SCHILLER 1873: 6); en el arte, el placer —que denomina *libre*— fortalece nuestros sentimientos morales y pone en juego la imaginación y la razón al suscitar en el espectador sentimientos por la *representación* de una idea —el placer físico, en cambio, es sensual y en él la sensación es *inmediata* (*ibíd.*: 5-6). La moralidad en todo su poderío (causa de placer) se revela cuando lo observamos en conflicto con las demás fuerzas de la naturaleza, cuya violencia resulta dolorosa. Es así como justifica en estos textos la interacción entre placer y dolor que encontramos, por ejemplo, en el sentimiento de lo sublime, y que según expondrá explora en su más alto grado el género de la tragedia: en ella la conveniencia física —incluso la conveniencia moral en un grado no tan elevado— se sacrifica a una conveniencia moral (*ibíd.*: 10-11).

Así, como otros autores que le seguirán, considera el género como el superior en el arte, pues cumple más que cualquier otro la función última de este: la «exposición (*Darstellung*) de lo suprasensible». Tal y como declara en «Sobre lo patético», ello lo consigue al mostrar (nuevamente) la superioridad moral del ser humano, para lo cual previamente su parte sensible ha sido sometida a graves padecimientos. Sólo exponiendo, pues, el *pathos*, se muestra también la potencia del ser racional (SCHILLER 2000:

200 No solo para la estética, sino también en política. Hume fue uno de los autores que, tras las revoluciones parlamentarias inglesas que iniciarían el proceso de la Ilustración, muestra su aprobación de la monarquía constitucional.

201 La sistematización de su estética, así como la resolución del conflicto moral-sensibilidad, se hallará propiamente más adelante, en sus ya citadas *Cartas para la educación estética del hombre*.



65). La tragedia griega es ejemplar<sup>202</sup>, que muestra la naturaleza humana sin artificios ni coacciones del decoro o cualquier otra convención. De extraordinaria sensibilidad para el sentimiento del dolor, los griegos eran también al parecer de Schiller seres racionales capaces de dominar la naturaleza y reafirmarse. Ahora bien, el autor desdeña tanto la languidez del sufrimiento que se recrea en sí mismo como el tormento extremo que no acaba desembocando en consuelo espiritual alguno.

Puesto que nos es propio algo más que el instinto de conservación, «en los caracteres morales lo temible (de la imaginación) pasa a lo sublime de una manera fácil y rápida» (*ibíd.*: 81).

Schopenhauer expone su parecer sobre la tragedia en *El mundo como voluntad y representación*. La incluye dentro de su sistema filosófico, incluso considera que el tema es esencial para comprender algunas consideraciones del conjunto de la obra en que trata los dos principios opuestos que le dan título: voluntad y representación. El primero de estos extremos es el «impulso ciego y violento» que implica la parte más instintiva del ser humano, la necesidad y el deseo. Por lo tanto, nos esclaviza y mantiene siempre insatisfechos. La representación, en cambio, supone la consciencia del ser humano de que el mundo no es más que la percepción que él mismo tiene de este. La existencia del individuo, por otra parte, no conlleva más que sufrimiento, y el placer sólo existe en la realización de los deseos, pero cuando estos son saciados dan paso a otros. La solución consiste en llegar a un estado en el cual se niega la voluntad de vivir, la apatía total donde placer y dolor no tienen ya cabida. El proceso de la voluntad a la objetividad pura, del sufrimiento de vivir a la tranquilidad del ánimo, se produce en un escalonamiento que, en el libro tercero, compagina con las bellas artes y las categorías estéticas, pues considera que el arte nos conduce al conocimiento de ese ineludible dolor vital y, en consecuencia, a la renuncia<sup>203</sup>. Con claras reminiscencias platónicas, cada una de las artes nos hace ascender —de la pesada gravedad de la arquitectura a la inmaterialidad de la música— desde el grado más bajo de la objetivación de la voluntad hasta la objetividad pura. Y a cada una de las artes le son propias las categorías según su grado de acercamiento o alejamiento de la voluntad: a la arquitectura le pertenece lo agradable; belleza y gracia a

<sup>202</sup>En los artículos anteriormente mencionados muestra su predilección por la tragedia moderna, que gracias a la tradición filosófica engrandece las repercusiones morales.

<sup>203</sup>El pensamiento de Schopenhauer está impregnado de la filosofía budista, una de cuyas cuatro verdades es la universalidad del sufrimiento.

pintura y escultura; una belleza que tiende hacia lo sublime en la poesía y, finalmente, todavía un paso más allá, lo sublime de la música<sup>204</sup>.

Considera la tragedia como el género poético más elevado al mostrar lo terrible de la existencia: al tener conocimiento del mundo y ser consciente de la realidad, el ser humano se resignará y renunciará tanto a la vida como a la voluntad de vivir, habrá perdido el principio de individuación y por lo tanto el egoísmo, percatándose de la necesidad de evitar sus deseos y motivaciones. La solución al sufrimiento humano, según Schopenhauer, es la total apatía, la anestesia del espíritu. El héroe de la tragedia, después de sus luchas, renunciará a la voluntad de vivir y morirá purificado por el dolor. El *yerro* o culpa no se refiere a los actos del mismo, sino a su entera existencia: cita aquí al dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca cuando dice que «el delito mayor del hombre es haber nacido» (SCHOPENHAUER 1998: 202). Únicamente la tragedia moderna, a su parecer, consigue el verdadero efecto; los griegos no comprendieron su verdadera esencia y por lo tanto no mostraban la resignación que había de redimir al espectador (Schopenhauer SF: 115). La tragedia es tratada por el pensador como género poético, no como categoría estética —ya que le asigna lo sublime por el hecho de abocarnos al estado contemplativo (*ibíd.*: 112-113).

Nietzsche, que se considera a sí mismo como el primer filósofo trágico (1980: 76), se dispone a descubrir la esencia de la tragedia griega, que cree puede ser recuperada en su momento, en *El nacimiento de la tragedia*. Este se produce con la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco, elementos que remiten a las divinidades artísticas antitéticas entre sí: Apolo es el dios solar, domina el mundo interno de la fantasía, se manifiesta con el sueño y busca la belleza. Dionisos es la divinidad de la música, la voluptuosidad y la embriaguez. El filósofo parte de un punto similar al de su maestro, Schopenhauer: el innegable dolor que conlleva la existencia humana, al que el heleno era particularmente sensible. Pero Nietzsche revierte la función de la tragedia, ya que el arte no es tan solo el consuelo que permite soportar el padecimiento de la existencia «convirtiéndolo en representaciones con las que puede vivir» (NIETZSCHE 1997: 79), sino que, en la tragedia, a partir del coro —elemento esencial y origen del género, en el que se ve reflejado el público pero que no se limita al papel de espectador— nos hace participar del sufrimiento y

<sup>204</sup>La música se encuentra más allá y fuera de la jerarquía de las artes: actúa de manera inmediata sobre el sentimiento pero sin excitar la voluntad; es expresión directa de la Ideas, representación pura (véase el último capítulo del libro tercero).

aceptarlo como parte esencial de la vida, a la que (contrariamente a la propuesta schopenhauariana) hay que afirmar. En *Más allá del bien y del mal* sostiene que:

«La crueldad es lo que constituye la dolorosa voluptuosidad de la tragedia. El efecto agradable que produce la denominada compasión trágica y, en el fondo, todo lo sublime, hasta llegar a los más elevados y delicados estremecimientos de la metafísica, debe su dulzura al ingrediente de crueldad que contiene (...) también se da un goce intenso, intensísimo, ante el sufrimiento propio» (NIETZSCHE 1990: 173-174).

De un modo similar argumenta en *El crepúsculo de los ídolos*: no se trata de la compasión y el miedo aristotélicos, sino de «ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, —ese placer que incluye en sí también el *placer de destruir*» (*ibíd.*: 1975: 135-136).

Hume y Schiller se preguntaron acerca del placer que causa la tragedia; Schopenhauer y Nietzsche transforman la cuestión en un tema existencial, aunque sus soluciones sean opuestas.

Según Pablo Oyarzún, la concepción moderna de lo trágico, a partir del poeta alemán Johann Christian Friedrich Hölderlin y de Nietzsche, es el primer signo de la afirmación de la negatividad estética y de los cambios en el pensamiento estético de los siglos XIX-XX que acompañan los inicios del arte moderno: ya no se trata de la superación del conflicto con la consecuente catarsis, sino de la afirmación del mismo, de modo que «lo trágico se convierte en una clave esencial para dar cuenta de la escisión que determina a la experiencia moderna en su plena radicalidad» (OYARZÚN 2003: 89-90). Efectivamente, aunque las miradas de Hölderlin<sup>205</sup> y Nietzsche se dirijan a los clásicos, las consecuencias de sus teorías van mucho más allá, apuntan hacia el romanticismo en el primer caso y la vanguardia en el segundo.

Otros autores han subrayado, sin embargo, la vigencia de la tragedia griega y de los mitos clásicos que aquella pone en acción. Eugenio Trías, por ejemplo, remite para ello, en *Lo bello y lo siniestro*, al interrogante que plantea el filósofo alemán Karl Marx

<sup>205</sup>Aunque Oyarzún cita las «Notas sobre *Edipo*» y las «Notas sobre *Antígona*», para observar esta fallida conciliación de los contrarios puede también citarse su «Fundamento para el *Empédocles*», el destino de cuyo protagonista «se presenta en él como en una instantánea unificación que, sin embargo, tiene que disolverse para llegar a ser más» (HÖLDERLIN 2014: 119), pues «los extremos parecen reunirse efectivamente y visiblemente en Uno, pero, precisamente por eso, están demasiado íntimamente unificados, y el individuo se pierde y tiene que perderse en un acto ideal (...) destino que, sin embargo, nunca puede resolverse visiblemente e individualmente, porque entonces lo universal se perdería en el individuo» (*ibíd.*: 120). Volveré a Hölderlin más adelante.

al respecto —el materialismo histórico es insuficiente para resolverlo— y a la respuesta de Freud, cuya base no es sólo psicoanalítica sino también estético-antropológica: la encontramos en su reformulación de la *catharsis* aristotélica, en su reinterpretación del mito de Edipo como estructura fundamental de la psique humana y en la importancia que confiere al coro de la tragedia en su relación con el protagonista de la misma (TRÍAS 1984: 126). La catarsis es posible por no vivir el espectador en primera persona los infortunios del héroe —distancia que Trías compara con el *desinterés* kantiano (*ibíd.*: 130), a pesar de que la compasión implica una inclinación y un interés<sup>206</sup>. La universalidad del Edipo facilita, según Trías, nuestra identificación con el héroe y la compasión, así como el horror por presentarse ante nuestros ojos aquello con lo que secretamente hemos fantaseado —deseo *siniestro*, en tanto que inconsciente y mostrado en la escena; la catarsis es, sin embargo, posible, ya que esta confrontación con el deseo se da en un espacio de ficción. Además, Edipo paga con nuestras culpas y las expía con su castigo autoimpuesto final al arrancarse los ojos (*ibíd.*: 135-138). Si el Edipo se encuentra en la base del sujeto individual, otro mito, o proto-mito, hace lo propio en la colectividad social<sup>207</sup>. Aquí hemos de remitirnos a *Totem y tabú*, que para Eugenio Trías cierra esta estrecha vinculación de la tragedia con la naturaleza humana que la hace intemporal. Este mito es el narrado por Freud para explicar el tótem —prohibición de dar muerte y consumo a un animal determinado, por el hecho de que constituye el antepasado familiar de un determinado clan— y el tabú —del incesto—, iniciado por la figura de un padre primordial que en la horda tendría el derecho legítimo de la posesión de todas las mujeres del grupo, prohibidas para el resto de hombres. El deseo hacia las féminas prohibidas y el odio al padre desembocaría en el asesinato y consumo de este (que retornaría como el animal totémico). Todo ello quedaría sellado con el pacto de prohibir el fratricidio y el incesto. El coro de la tragedia, según Freud, sería una especie de traslación de la horda asesina, pero la culpa quedaría toda transferida a la figura del héroe, como ya se ha visto con el Edipo. En definitiva,

«la *catharsis* (...) tendría, así, la significación de una descarga o transferencia de la propia culpa, acentuada por el proceso simpatético de identificación con la escena trágica, deposi-

206 Pues, como sostiene en *Tragedia y filosofía* Kaufmann, «en las tragedias, *mea res agitur*: yo estoy implicado en ella, y parte del placer es la alegría de reconocer mis propios sufrimientos» (KAUFMANN 1978: 432).

207 En ambos casos se tratará, empero, de los deseos incestuosos y parricidas que el todo ser humano comparte y —usualmente— reprime.

tada en la figura sacrificial del chivo expiatorio (...) fenómeno a la vez estético y religioso» (TRÍAS 1984: 150-151).

De este modo queda conjugada la catarsis aristotélica con la freudiana: liberación del miedo ante la propia culpa inconsciente entrevista mediante la compasión hacia el que carga con ella.

Con lo trágico ha sucedido, en parte, lo mismo que con lo sublime: en un cierto momento se ha cargado de intelectualidad y moralidad que han eclipsado la inmediatez de sus efectos<sup>208</sup>. Pero otra facción de la teoría, como hemos visto, la reivindica precisamente por lo más instintivo —crueldad, impulsos reprimidos, etc. Lo cual recuerda la teoría hegeliana sobre el género en cuestión, pues como en el mismo contenido de la tragedia nos encontramos con la «colisión» de dos fuerzas opuestas, ambas legítimas, pues más allá del destino y la culpa «expresan determinadamente el *pathos* al que pertenecen» (HEGEL 1966:425). Un conflicto que ha de resolverse —pues la tragedia ha de procurar la satisfacción final— con la conciliación de los principios.

#### 2.4.5 La fealdad

Hemos visto cómo algunos de los autores hasta ahora tratados, en el momento de disponer su propio sistema de las categorías estéticas, descartaban la fealdad por su inadecuación —que no oposición— al concepto de belleza. Tal era el caso, por ejemplo, de Lalo y Souriau. Por su parte, Blanché consideraba que la negación de la belleza (que definía como la perfección, formal o técnica) no daba como resultado necesariamente la fealdad. Se pregunta si existe una belleza de la fealdad, si esta puede devenir bella, y recurre al caso de las máscaras africanas que, feas en su monstruosidad, despiertan sin embargo nuestra admiración. En la época actual, sostiene el autor, encontramos una transvaloración de la estética tradicional, la perfección ha devenido mediocre, según constata el escritor francés Jean Paulhan, y hoy encontramos más eficaz aquel monstruo espantoso. Ello se debe a grandes transformaciones en el cuerpo moral y social: si en la actualidad cuestionamos el antiguo orden de las clases privilegiadas haremos lo propio

---

<sup>208</sup>Por ello, en su ensayo filosófico sobre la tragedia, Walter Kaufmann dedica varios capítulos a responder el interrogante acerca de si es posible escribir tragedias en la actualidad cuando se interpone para ello la necesidad de transmitir los valores de sus momentos culminantes en la historia (KAUFMANN 1978: 471-523).

con su estética. Pero —añade— también hay motivos intrínsecamente estéticos: la uniformidad de la belleza estaba condenada a su disolución por la monotonía que acabaría provocando (BLANCHÉ 1979: 143-153). Podemos constatarlo al observar más de cerca las consideraciones históricas de pensadores y literatos acerca de la fealdad.

Como sucediera con la belleza, la fealdad ha aglutinado una serie de categorías que, bien contaban con elementos negativos, bien se han considerado opuestos a la belleza y sus derivados<sup>209</sup>. Así ha sucedido con la misma definición de lo feo, tradicionalmente realizado como el reverso de la belleza: para el Platón del *Hippias* (2000a), por ejemplo, si la belleza se relacionaba con lo útil y lo bueno, lo inconveniente y utilizado para hacer el mal no podía considerarse de otro modo que perteneciente al ámbito de la fealdad; si la belleza (formal) consiste en proporción y simetría, en el *Sofista* sostiene: «¿Y la fealdad es otra cosa que el género que corresponde a la falta de simetría, a lo que está completamente mal formado?» (PLATÓN 2000c: 228). Ya vimos cómo quedaba relegada fuera de lo estético en autores como Lalo precisamente por la ausencia de propiedades atribuidos a la belleza —en su caso, sobre todo, la armonía, pero podemos también mencionar el orden, la proporción, el equilibrio.

De un modo similar a cómo en relación con lo sublime y la tragedia diversos pensadores se han preguntado por el goce que sentimos ante acontecimientos peligrosos y dolorosos, también se ha constatado que lo desagradable —feo en un sentido amplio, pero extrapolable a diversas categorías estéticas— resulta grato bajo determinadas circunstancias. Por medio de la imitación, por ejemplo, según afirmaba Aristóteles en la *Poética*:

«hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres» (ARISTÓTELES 1999a: 1448b, 136).

---

209 Así, por ejemplo, Raymond Polin ofrecería, en su estética de *Du laid, du mal, du faux*, de 1948, un amplio listado de los valores «negativos» de lo feo: «lo repugnante, lo horrible, lo desmesurado, lo pomposo, lo grandilocuente, lo enfático, lo banal, lo soso, lo desordenado, lo deforme, lo informe, lo monstruoso, lo desproporcionado, lo extravagante, lo ridículo, lo risible, lo vulgar, lo mediocre, lo “chungo”, lo rocambolesco, lo grotesco, lo remilgado, lo amanerado, lo poco agraciado» (citado en HUISMAN 2002: 133-134). Haciéndose eco de la obra de Polin, Vax incluiría lo fantástico, género que evoca lo siniestro, dentro de una estética de «lo falso, del mal y de lo feo» (VAX 1987: 46).

Esto se relaciona con lo que Kant denominará la *bella representación* de una cosa, producto de la competencia artística que es capaz de presentar lo que en la naturaleza se juzgaría como feo y causaría displacer (KANT 1992: 220-221, § 48).

Más allá del virtuosismo en la aplicación de los medios de representación, entre la realidad y su representación opera algún tipo de cambio que nos hace preferir, como diría siglos más tarde Gilpin para definir y justificar lo pintoresco, según ya hemos visto, la rudeza a la absoluta suavidad. Tal vez sea porque el arte nos prepara y predispone a una mayor sensibilidad y mayor apreciación de la naturaleza, según se desprende de las consideraciones del estoico Marco Aurelio al indicar que las imperfecciones de los objetos incrementan su atractivo:

«si una persona tiene sensibilidad e inteligencia suficientemente profunda para captar lo que sucede en el conjunto, casi nada le parecerá(...) no comportar algún encanto singular. Y esa persona verá las fauces reales de las fieras con no menor agrado que todas sus reproducciones realizadas por pintores y escultores (...) no al alcance de cualquiera, sino, exclusivamente, para el que de verdad esté familiarizado con la naturaleza y sus obras» (MARCO AURELIO 2001: III, 2, p. 26).

Efectivamente, esta fealdad forma parte no solo del individuo, insiste Victor Hugo, sino de la totalidad de la naturaleza<sup>210</sup>. En el prefacio a su pieza teatral *Cromwell*, considerado un manifiesto del romanticismo, el autor opone lo clásico y lo romántico, lo antiguo y lo moderno. Al ceñirse —a su parecer— lo clásico a la belleza y la armonía, resulta altamente restrictiva en lo que a la naturaleza se refiere: lo feo existe junto con lo bello, lo deforme junto a lo gracioso y el grotesco es el reverso de lo sublime (HUGO 1897: 191). Además, «lo bello tiene solo un tipo, lo feo tiene mil» y «lo grotesco es, nos parece, la más rica fuente que la naturaleza pueda abrir al arte»<sup>211</sup>. De ello ha tomado ya conciencia la nueva sociedad que ha traído el cristianismo y la Edad Media, y esta variedad donde se mezclan luz y sombra, belleza y fealdad, lo sublime y lo grotesco, producirá al genio moderno. En su discurso, Hugo emplea indistintamente los términos de feo y grotesco, y en ocasiones se deduce que lo grotesco, junto con lo cómico, es el resultado de la inclusión —mediante la mimesis— de lo feo en el arte<sup>212</sup>.

210 También San Agustín admitiría la fealdad por ser parte, junto con la belleza, de la creación divina.

211 «Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille» (HUGO 1897: 207); «le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art» (*ibíd.*: 203). Traducción propia.

212 «Donc, vous faites du *laid* un type d'imitation, du *grotesque* un élément de l'art!» (en cursiva el original). «¿Así que hacéis de lo *feo* un tipo de imitación, de lo *grotesco* un elemento del arte?» (*ibíd.*: 193). Traducción propia.

No es hasta 1853 que se consagra toda una obra al estudio de la estética de lo feo en un intento de sistematización exhaustiva. En su obra así titulada, Karl Rosenkranz otorga al pensamiento alemán —citando el *Laocoonte* del dramaturgo alemán Gotthold Ephraim Lessing como precursor<sup>213</sup>— el mérito de haber introducido en la estética el valor negativo de lo feo, el cual permite el paso a lo cómico. La categoría ha de tener cabida en la estética porque acompaña siempre, según el autor, a lo bello, que por exceso o por defecto puede caer fácilmente en aquel, y lo feo ha de tener entrada en el arte —sobre todo de la pintura— porque, como ya han señalado otros autores, este abarca todos los fenómenos. Para Rosenkranz lo feo es un concepto *relativo*; esto es, únicamente se comprende en relación a lo bello, del que es negación —una negación positiva<sup>214</sup>. En cambio la belleza es, a su parecer, absoluta, por lo que no necesita del contraste de la fealdad para destacar y contar con mayor intensidad. De modo que, si la legitimidad de lo feo no es la de contrastar con la belleza, debe ser la de negarla (ROSENKRANZ 1992: 80-87); negación de la que la belleza siempre resulta victoriosa, y de ahí el placer que produce lo feo en su aparición<sup>215</sup>. Hay, empero, un modo enfermizo en el placer de la fealdad:

«cuando una época está física y moralmente corrupta (...) y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción (...) ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito con lo disparatado y lo repugnante» (*ibíd.*: 93).

Lo feo interviene también en lo cómico, pero queda atemperado con lo bello y finalmente se lo vuelve a negar: queda como término medio entre lo bello y lo cómico. A lo largo de la obra Rosenkranz enumera toda una serie de categorías y subcategorías en

213 Lo feo, apunta Lessing, está presente en la poesía, pero el hacer artístico modula sus efectos y según se combine lo feo de la forma con inocencia o culpabilidad evocará lo ridículo o lo terrible. En pintura también lo feo, por contraste, habría de causar modificaciones similares, pero su efecto de inmediatez nos haría volver, según el autor, inmediatamente a ese carácter negativo cuyos efectos predominarían (LESSING 1960: 147-155). Así, pese a conferirle Rosenkranz el rango de pionero, la presencia de la fealdad en el arte según Lessing es muy restringida y contrasta con el uso que teorizará Hugo, bien consciente de la batalla entre clásicos y románticos.

214 La belleza consiste en «unidad, simetría, armonía. Por eso la fealdad comienza con la ausencia de forma que impide incluirse a la unidad o la disuelve en lo informe, produciendo un intrincamiento de deformidad y contradicción desarmónica» (ROSENKRANZ 1992: 408-409). A lo largo de la obra insiste en la matización de esta idea general cuando advierte que la fealdad no se da simplemente con la ausencia de la bella ni de sus características. Así, por ejemplo, la incorrección de la técnica artística da como resultado una obra fea, excepto cuando el artista se ha dejado llevar por ciertas impresiones que quiere verter en ella, y de un modo análogo una obra académicamente correcta no resulta bella si el artista carece de genio. Con todo ello, el autor sigue aquí la tradición estética tanto en las consideraciones sobre la belleza como de la fealdad.

215 Como en el resto de la obra, y aquí en particular, Rosenkranz se hace eco de la dialéctica hegeliana y el resultado final ha de proceder de la resolución del conflicto inicial de las dos partes opuestas.



que lo feo, que tiene cabida en lo natural, lo espiritual y lo artístico, se manifiesta. Algunas de estas tipologías son lo débil, lo vil, o banal, lo repugnante y lo malo (subdividido este en lo criminal, lo espectral y lo diabólico). En relación con lo cómico podemos todavía mencionar la caricatura, exageración hasta la deformidad de los rasgos del modelo.

Con todo ello Rosenkranz otorga a lo feo un papel paralelo —que no exactamente equitativo— a la belleza en tanto que categoría estética que aglutina otras tantas, y cuya presencia en el arte es relevante y en muy diversas formas. Sin embargo, queda todavía subyugado a ella en cierto modo, lejos pues todavía de la reivindicación que unos años antes lanzara Victor Hugo.

En su *Teoría estética*, el filósofo alemán Theodor Adorno situará de nuevo lo feo dentro de lo estético, como negación de lo bello. Constata la cabida de la fealdad en el arte desde la antigüedad, y su multiplicación en el arte moderno. Pero en el arte del pasado lo feo ha tenido una función en la obra, o producido un equilibrio dinámico, produciendo finalmente la armonía de la belleza. En cambio, «modernamente se protesta contra esta armonía que se supone en lo feo y así aparece algo cualitativamente nuevo» (ADORNO 1983: 68). Lo feo en el arte tiene hoy su razón de ser como denuncia, no para integrarse y quedar suavizado mediante la representación artística sino como reflejo de la realidad. Ya no es que la legitimidad de lo feo en el arte se justifique con la existencia de lo feo en el mundo, sino que esta es predominante y la belleza, contrariamente a los argumentos de la tradición, nace la fealdad y la cubre (*ibíd.*: 68-73).

Umberto Eco (2007) señala cómo en el arte de las Vanguardias triunfa lo feo; en un principio como mera provocación —que se acaba tornando insostenible— y más adelante como denuncia (sobre todo en el expresionismo y la nueva objetividad). Para el cubismo se trata de la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración y su hallazgo en las formas que la tradición occidental ha tachado de feas<sup>216</sup>, y de la ironía, la libertad artística y el impulso de lo irracional en *Dadá* y Surrealismo. Todo lo cual sería finalmente aceptado incluso por los sectores hacia los que iban dirigidas las críticas y los ataques.

Lo grotesco es una de las categorías más cercanas a lo feo, o una de las variaciones principales de la fealdad, si lo que se considera es que esta aglutina otras subcategorías

---

<sup>216</sup> También Rosenkranz —y, más adelante, Blanché— hacía referencia a la fealdad de las esculturas «primitivas».

que dependen de ella. El término procede de la decoración parietal de la *Domus Aurea de Nerón*, descubierta casualmente en el siglo xv, entonces considerada simplemente como gruta. Se trataba de un tipo de ornamentación que combinaba figuras humanas y animales con formas de la naturaleza y de fantasía que influiría como motivo —que denominarían grutesco— en el arte del momento. En el siglo siguiente se conocerían como *sogni dei pittori*, como indica el estudioso de la literatura alemán Wolfgang Kayser en su monográfico sobre el tema (KAYSER 2010: 33), según el cual dichos motivos contaban con un carácter siniestro que perdería más adelante. Con la irrupción de la caricatura (que también utiliza la fantasía en su uso de la deformación y la desproporción), ya cargada de contenido —prosigue—, pasaría de mero tema decorativo a categoría estética. Para Kayser lo grotesco moderno es «la sonrisa que se mezcla con el horror» (*ibíd.*: 67) y, siguiendo a Hugo, es contrapunto de lo sublime. Lo grotesco gozaría, efectivamente, de especial relevancia durante el romanticismo.

Las formas fantásticas y figuras híbridas de lo grotesco han dado lugar a su relación con lo monstruoso, «lo más feo de lo feo» según el filósofo y crítico Jean Baudrillard (2005: 5), categoría que también a lo largo de la historia se ha cargado de diferentes significados. Tradicionalmente, en la forma, lo monstruoso ha contado con las características asociadas a lo feo, y en su contenido se ha relacionado con el mal, aunque también se ha dado una ambivalencia que observamos, por ejemplo, en la condena del monje cistercense San Bernardo de Claraval, como defensor de la austeridad, a la profusión de imágenes que decoran los muros y los claustros de los centros religiosos, en su *Apología a Guillermo* (siglo xii):

«Por otra parte, ¿qué pinta en los claustros, donde los monjes están leyendo el Oficio, esa ridícula monstruosidad, esa especie de extraña hermosura deforme y deformidad hermosa? (...) Se ve por todas partes una variedad tan grande y tan extraña de formas heterogéneas que resulta más placentero leer los mármoles que los libros y pasar todo el día admirando una por una estas imágenes que meditando la ley de Dios» (citado en ECO 2004: 149).

La crítica no va dirigida a la deformidad ni a la fealdad de las figuras, sino al atractivo que estas tienen en su monstruosidad —esa monstruosidad ridícula que remite por ello a lo grotesco. Esta atracción de las formas extrañas es puesta en relación con los *mirabilia*<sup>217</sup> (extraños e imaginarios seres descritos e ilustrados por los viajeros de tierras

<sup>217</sup> Extraños e imaginarios seres descritos e ilustrados por los viajeros de tierras lejanas que actúan como

lejanas que actúan como testigos, desde la tardoantigüedad a la época moderna) por Umberto Eco (2007), quien además recuerda cómo el monstruo ha sido también utilizado para referirse a la divinidad (por la inefabilidad de esta, que a menudo era descrita por aquello que no era, así como por la descripción de los seres celestes que visitaban a la humanidad), a pesar de haber sido, en la tradición bíblica —según aparece en una de las acepciones del diccionario de símbolos del filósofo y teólogo Jean Chevalier—, símbolo de lo irracional, con «las características de lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal. El monstruo aparece, pues, como desordenado, desmedido; evoca el período anterior a la creación del mundo» (CHEVALIER 1986: 721). La última acepción se refiere a la función psíquica del monstruo, de modo que este deviene no solo una amenaza exterior sino un peligro interior, una especie de deseo pervertido, lleno de angustia y originado en el subconsciente. (*ibid.*). De ahí que la lucha con el monstruo signifique, como sugiere Juan Eduardo Cirlot siguiendo a Jung, la lucha entre la consciencia y el inconsciente (CIRLOT 1992: 307). En *Orden y caos*, José Miguel Cortés (1997) defiende a lo largo de la obra que lo monstruoso se enfrenta a las leyes de la normalidad, y por lo tanto resulta amenazante para la integridad, sea individual o colectiva, por lo que el orden social lo ha querido evitar, y si lo ha utilizado ha sido para mostrar lo que se ha de evitar o para ejercer de chivo expiatorio.

Lo monstruoso, lo grotesco y lo feo, permeables entre sí, aglutinan toda una serie de formas y significados que los cargan de ambigüedad y de una ambivalencia en su recepción similar a la que se hallará en lo siniestro.

#### 2.4.6 Lo cómico

Ya hemos podido observar cómo diversos autores incluyen lo cómico dentro de la categoría de lo feo, en tanto que en determinadas circunstancias aquello que cuenta con las características contrarias a la belleza —y la gracia— tradicional suele resultar risible.

Pese a la existencia y persistencia como género, sobre todo literario, lo cómico ha tenido un tratamiento tardío en la literatura estética, excepto alguna excepción. El moti-

---

testigos, desde la tardoantigüedad a la época moderna.

vo, según Oyarzún (2003: 92), es la multiplicidad de intenciones que puede tener, no siempre estéticas.

En la *Poética*, Aristóteles compara brevemente<sup>218</sup> la tragedia y la comedia: «ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales» (ARISTÓTELES 1999a: 1448a). La tragedia idealiza al ser humano y la comedia lo ridiculiza. Entre los atributos peores se seleccionan los risibles, dice más adelante, los cuales son «parte de lo feo (...) que no causa dolor ni ruina» (*ibíd.*: 1449a). Ello implica una cierta superioridad —del que ríe— que aparecerá ya propiamente en teorías posteriores, como las de Baudelaire y el filósofo francés Henri Bergson.

Baudelaire, en su ensayo sobre la *esencia de la risa*, incide en el hecho de que la fealdad y la degradación humana, en lo cómico, es tanto física como moral, y el dolor tiene cabida, pues tanto la risa como las lágrimas «no pueden dejarse ver en el paraíso de las delicias. Son por igual hijas de la pena y han llegado porque el cuerpo del hombre enervado carecía de fuerzas para reprimirlas» (BAUDELAIRE 1988: 21). La mejora moral que hubiera en Aristóteles<sup>219</sup> desaparece aquí por completo; es más, para el poeta lo cómico es uno de los «signos satánicos» del hombre: «La risa es satánica, luego es profundamente humana» (*ibíd.*: 28). La maldad humana aparece frecuentemente en sus poemas, y también la contradicción que le es propia —y que hemos podido observar en relación con sus consideraciones acerca de la belleza. Contradicción que en el caso de la risa y lo cómico —que no distingue— se manifiesta como signo tanto de la mayor grandeza como de la absoluta miseria.

La idea de superioridad en el que ríe aparece también en Bergson, para quien, en su monográfico sobre la risa, lo cómico —hermano de lo ridículo— es específicamente humano. No se aleja demasiado de Baudelaire cuando sostiene que la risa acompaña a la insensibilidad —la falta momentánea de empatía hacia del que es objeto de risa— y se dirige a la inteligencia, dejando en suspenso el corazón. Sin embargo la risa tiene una función social por hacernos corregir defectos y estar alerta de nuestro modo de estar con el fin de evitar ser objeto de la risa. Y lo que la causa es la rigidez (de modo que la cate-

<sup>218</sup> Ya se ha comentado la posible mutilación del texto cuya parte perdida correspondería al tratamiento monográfico de la comedia.

<sup>219</sup> Aunque para el caso de la comedia no contemos con referencias explícitas, en su defensa del arte, como hemos visto sobre todo en relación con la *Política*, Aristóteles traza una relación con la virtud, la felicidad y el buen ocio. La ausencia de dolor que señala en la especie de la fealdad que concierne a la comedia ha de entenderse en esta línea.

goría estética opuesta resultaría la gracia), que hallamos en lo mecánico. En síntesis, en los mecanismos de lo cómico hay tres elementos básicos: la insociabilidad del personaje, la insensibilidad del espectador y el automatismo (aquello que realiza sin percatarse) en el que cae aquel provocando nuestra risa.

Bergson marca una ambigüedad esencial en lo cómico al considerar que este se sitúa entre la vida y el arte, y que no es un placer estético puro ni desinteresado: aquello que produce risa en la realidad podría pasar tal cual es por el escenario, y en la risa suscitada por el arte hay una segunda intención: humillar y corregir (BERGSON 1984: 95-97).

Anne Souriau (1998: 319-321) advierte del error común, que encuentra tanto en Baudelaire como en Bergson, relativo a la confusión entre la risa —reflejo psicofisiológico que no tiene por qué pertenecer al ámbito de lo estético— y lo cómico como categoría estética. Para que se de esta última lo risible ha de haber sido sublimado por el arte. Pero Baudelaire, a pesar de tratar especialmente la caricatura y lo grotesco en el arte, tiene en cuenta diferentes tipos de risa del mismo modo en que muestra de modo poético, a lo largo de su obra, las mencionadas contradicciones del ser humano, su elevación y su bajeza, elementos que caricaturistas como Honoré Daumier conoce a la perfección. De un modo similar, la ambigüedad a la que Bergson hace referencia introduce lo cómico —cuya manifestación es la risa— en lo extra e intraestético. Los elementos básicos habrán de ser denominador común de los diferentes tipos de comicidad. Souriau menciona también la jerarquía que se produce dentro de esta categoría en el ámbito de las bellas artes (que no en la literatura). Dicha jerarquía se debe, por una parte, a los teóricos, que considerarían lo cómico un género menor; por otra parte, al hecho de desplegarse el género en la técnica del grabado y permanecer casi ajeno a la pintura. Pero cabe tener en cuenta la mayor difusión de la litografía: la crítica social de los realistas habría de encontrar en las publicaciones periódicas un medio adecuado a su causa.

En *El chiste y su relación con el inconsciente*, de 1905, Freud pretende desentrañar los mecanismos, técnicas y función del chiste, al que relaciona con lo cómico como una de sus formas. Tal como nos informa James Strachey en su introducción a la obra, y el mismo Freud sugiere a lo largo de la misma, esta procede en parte de *La interpreta-*

*ción de los sueños*, de la que obtuvo repetidos comentarios por la cantidad de chistes que contenía.

Según Freud, las diversas técnicas del chiste pueden agruparse en los dos grandes mecanismos de la condensación (la unión de dos conceptos en uno solo) y el desplazamiento (la desviación hacia algo diferente a lo que parecería expresarse en primer lugar). Dichos mecanismos, en efecto, se dan también en el sueño —aunque en este caso de manera involuntaria— y en los demás procesos de *elaboración* del inconsciente. Esta elaboración es la que permite que caiga la censura a la que se ven sometidos los deseos y pulsiones que permanecen en el inconsciente y, en consecuencia, un cierto contenido psíquico, de carácter agresivo o erótico, pueda vencer la represión y encontrar salida.

El placer del chiste consiste en la descarga a través de la risa de la energía psíquica que se ve liberada (FREUD 1991b: 139-144). El chiste permite que impulsos otrora reprimidos se exterioricen, por ello el contenido suele consistir en pensamientos y deseos que no reconocemos en nosotros mismos o bien que no están permitidos socialmente. El chiste tiene una función social, se dirige a un tercero que deviene cómplice del que lo cuenta. A pesar de considerar el chiste uno de los modos de lo cómico, Freud encuentra diferencias entre ambos: en el chiste es necesaria la tercera persona, en cambio en lo cómico bastan los dos polos del que descubre el factor cómico y aquel en quien este es descubierto. Lo cómico se encuentra sobre todo en los rasgos, gestos, movimientos, etc. de los seres humanos, a menudo a causa del despliegue de un exceso de energía en sus ademanes. Es, precisamente, de la comparación entre dos gastos (de energía), ambos en el preconsciente<sup>220</sup>, que procede placer de lo cómico.

Utilizar lo cómico en los demás suele tener la función de su desprecio y desprestigio. Así, la caricatura, la parodia, el travestismo y el desenmascaramiento se dirigen a personas de autoridad y respeto, incluso sublimes en algún sentido —sostiene Freud— como métodos de rebajamiento (*ibíd.*: 190). En el caso particular de la caricatura (que he destacado en los discursos de los autores tratados por su gran presencia en el arte) la degradación procede mediante el realce «de la expresión global del objeto sublime [en] un único rasgo en sí cómico que no podía menos que pasar inadvertido mientras sólo era perceptible dentro de la imagen total» (*ibíd.*: 191).

---

220A diferencia del chiste, cuya contribución a lo cómico procede del inconsciente.



8. Honoré Daumier: *El bello Narciso*. 1842. Litografía. Procedencia: BnF.

Inscripción: «Il était jeune et beau, de leurs douces haleines / Les zéphirs caressaient ses contours pleins d'attraits. / Et dans le miroir des fontaines / Il aimait comme nous à contempler ses traits» (Era joven y bello, con sus dulces alientos los céfiros acariciaban sus contornos llenos de atractivos. Y en el espejo de las aguas le gustaba como a nosotros contemplar sus rasgos).

Una litografía de Daumier ilustra algunos de los puntos tratados hasta ahora en relación con lo feo, la caricatura y lo cómico. *El bello Narciso* (fig. 8) forma parte de una serie dedicada a la historia antigua cuyos protagonistas son caricaturizados y quedan ridiculizados, desplazando así el mundo grecorromano de la ejemplaridad de la que había gozado en tantos momentos de la historia. Los rasgos del personaje distan de las representaciones habituales del mito, que invariablemente han transmitido los cánones de belleza del momento. La caricatura exagera los rasgos hasta el ridículo alejando así a la figura no solo del naturalismo, sino de cualquier idealización. Es así como se nos muestra el personaje que representa irónicamente al joven más bello, cuya expresión, mediante la sonrisa algo cínica y de autocomplacencia, denota además sus rasgos morales. En este caso, del narcisismo. La ridiculez de la figura resulta cómica, máxime cuando remite a la belleza formal del cuerpo humano. Con ello pone al descubierto cualidades que a primera vista podrían pasar desapercibidas. De este modo Daumier no solo arremete

contra la omnipotencia de los clásicos sino contra un vicio común en su época y en el que cualquiera puede reconocerse —en consecuencia se vería llevado, como diría Bergson, a corregir su actitud. Doble *desublimación*, pues y caída: la del otrora admirado universo grecorromano (el espejo en que la civilización occidental ha gustado de observarse en diversos momentos de la historia) y la de la burguesía.

#### 2.4.7 Lo siniestro. Lo abyecto y lo obsceno

«Les sentiments sur lesquels joue l'émotion fantastique sont des sentiments esthétiquement négatifs: peur, horreur, dégoût. Nous savons depuis Aristote que l'art peut procurer les émotions les plus délicates à partir des objets les plus répugnants. Mais il faut que la métamorphose esthétique soit complète. Or le fantastique demande de ses amateurs quelque complaisance morbide, une perversité cérébrale fort éloignée de la vieille jouissance du Gracieux, du Beau et du Sublime» (VAX 1987: 244)<sup>221</sup>.

En el primer capítulo de su obra *El arte y su sombra*, el esteta italiano Mario Periniola (2002) resume el arte actual en dos tendencias principales: en primer lugar, la que continúa con la línea tradicional de permanecer, ante todo, fascinados por la placentera apariencia que nos aleja de la realidad y la que, por el contrario, nos sumerge de lleno en los aspectos más duros de la realidad. En este último caso, la experiencia será más perturbadora que placentera. Las categorías estéticas a las que se refiere este capítulo pertenecen a esta segunda facción.

Lo siniestro, lo abyecto y lo obsceno son categorías diferenciadas, pero que guardan relación entre sí. Han tenido una entrada tardía en la estética y, sobre todo las dos últimas, no se han introducido de manera explícita en el arte hasta el siglo xx. La denominada negatividad estética que se iniciara durante el Romanticismo conduce al predominio, en la época actual, de estas categorías en numerosas manifestaciones artísticas que de este modo cuestionan los límites de lo estético. Con lo siniestro se desvanecen las fronteras entre la experiencia estética y la vital<sup>222</sup>, y en el caso de lo abyecto y lo obsceno, su condición liminar se debe sobre todo a las restricciones que la tradición estético-ar-

<sup>221</sup> «Los sentimientos bajo los cuales actúa la emoción fantástica son sentimientos estéticamente negativos: miedo, horror, asco. Sabemos desde Aristóteles que el arte puede procurar las emociones más delicadas a partir de los objetos más repugnantes. Pero hace falta que la metamorfosis estética sea completa. Sin embargo, lo fantástico requiere de sus aficionados un tipo de complacencia mórbida, una perversidad cerebral muy alejada del antiguo placer de lo Gracioso, de lo Bello y de lo Sublime». Traducción propia.

<sup>222</sup> Ampliaré este punto más adelante, en el capítulo 3.7.



tística ha impuesto para lo estético. Estas últimas categorías, pues, carecen de una tradición histórica en la teoría y son propias de la contemporaneidad, a pesar de que sus raíces, al menos en el caso de lo siniestro, se puedan encontrar en épocas pasadas.

Lo siniestro<sup>223</sup> se relaciona con las ideas de la angustia y el horror, consiste en el estado de inquietud que provoca aquello que se percibe como amenazante para la integridad del individuo: lo siniestro saca a relucir la desestabilización del yo y los miedos primordiales del individuo. Es un sentimiento que deja al sujeto aturdido de tal manera que una posible reflexión —siempre posterior— sobre este estado deviene más compleja y refractaria que cuando se trata de otras emociones. El término en la voz alemana, *Das Unheimliche*, suele mantenerse como referencia dentro de las diferentes denominaciones que adquiere el concepto según el idioma empleado, las cuales raramente consisten en una traducción literal. De ahí la constante referencia al vocablo alemán: no solo fue con aquel título que se inauguró la teoría estética de lo siniestro, sino que además en esta teoría temprana, como se verá más adelante, la definición del concepto está implícita en su mismo nombre. En su uso común y coloquial actual, *unheimlich* puede traducirse por *misterioso*, y aunque de este modo se pierden las múltiples connotaciones que guarda el concepto, mantiene la esencia de su relación con lo oculto y lo secreto, con aquello que se entrevé de algún modo pero que al mismo tiempo sigue siendo enigmático e inexplicable. En definitiva, todo aquello que provoca el sentimiento de lo siniestro comporta en el individuo la idea de la inestabilidad de su ser, la consciencia de su vulnerabilidad, incluso la evocación de la muerte. Según Pablo Oyarzún, las dimensiones fundamentales de lo siniestro («abismo, extrañamiento, ambigüedad y dislocación»), lejos ya del placer por el horror que causa la curiosidad, muestran la escisión contemporánea entre el sujeto y el mundo, de ahí su afluencia en las manifestaciones artísticas contemporáneas (OYARZÚN 2003: 93-94). Como se podrá constatar en el apartado siguiente, que tendrá en consideración la evolución histórica del concepto, lo siniestro reflejaría entonces esa vulnerabilidad tanto individual como colectiva. Si durante el Romanticismo —momento a partir del cual la categoría goza de una especial relevancia—, cuya literatura evocaba de un modo privilegiado lo siniestro, se dirigía al «trauma» individual, el arte más actual sugiere esa «escisión» compartida por la humanidad.

---

<sup>223</sup> Puesto que el siguiente apartado trata el concepto extensamente, su introducción aquí ha de ser sintética.

Lo abyecto es una categoría que también remite a lo que atenta contra nuestra integridad, pero en este caso de un modo más físico que psíquico. Lo abyecto guarda relación con el asco, por lo tanto se dirige a los sentidos tradicionalmente rechazados por la teoría estética tradicional: el olfato, el tacto y el gusto<sup>224</sup>. Entre los sentimientos de carácter negativo que no obstante causan placer y están presentes en el arte, sentimientos que comenzaron a preocupar de un modo sistemático a partir de la Ilustración, el asco es el que con mayor contundencia ha sido desterrado hasta hace poco tiempo:

«Las furias, las enfermedades, las devastaciones de la guerra y las cosas de esa índole pueden ser descritas, como nocividades, muy bellamente, e incluso representadas en pinturas; sólo una especie de fealdad no puede ser representada en conformidad con la naturaleza sin echar por tierra toda la complacencia estética y, con ello, la belleza artística: es la fealdad que inspira *asco*. En efecto, debido a que en esta extraña sensación, que descansa en la imaginación neta, el objeto es representado, por decir así, como si se impusiera al goce, contra lo cual, no obstante, nos debatimos con violencia, la representación artística del objeto no se distingue ya en nuestra sensación de la naturaleza misma de este objeto, y es entonces imposible que ésa fuera tenida por ella» (KANT 1992: 221, § 48).

El límite de lo artístico en la estética kantiana es el asco. Si bien, como la fealdad en algunas de sus formas en el arte (según admite, o más bien constata Aristóteles), el asco se impone de tal manera ante el individuo que se rompe el mecanismo de la representación, de modo que es incompatible con la experiencia estética, según el filósofo<sup>225</sup>.

También Schopenhauer deja fuera de lo estético este sentimiento. En su caso este hecho responde —con gran coherencia— a la inclusión de las categorías estéticas en su sistema filosófico, de la que resulta no una clasificación sino una estructuración entre los dos elementos que por sí solos conforman el mundo: voluntad y representación. En el extremo más elevado se encuentra lo sublime, ante el cual el sujeto se eleva «libre y deliberadamente por encima de su voluntad y del conocimiento» (SCHOPENHAUER 1998: 164), el sujeto tiende a desaparecer y sólo queda la contemplación pura<sup>226</sup>. Es por ello que en el punto opuesto a lo sublime aparece, no lo feo<sup>227</sup> sino precisamente lo seductor, que en el ámbito que nos afecta Schopenhauer traduce, en su aspecto positivo, por lo *lindo*. Lo lindo estimula la voluntad al satisfacerla de inmediato, y nos hace descender

224 Según la fenomenología del asco del filósofo y político húngaro Aurel Kolnai se dirige también a la vista, y no al gusto, ya que este iría a secundar el olfato.

225 Esto es precisamente lo que sucede con la segunda tendencia artística a la que hacía referencia Perniola.

226 He aquí el *desinterés* que traté páginas atrás.

227 En este punto, a pesar de las diferencias de sistema y método, coincide con los autores que se han dedicado a la clasificación de las categorías estéticas, algunos de los cuales ya han sido mencionados.

en ese camino hacia la pretendida objetividad pura, de modo que hay que evitarlo en el arte. Pero aún hay algo más denostable, y aquí Schopenhauer, como decía, coincide con Kant:

«Existe también otro género negativo de seducción que es más censurable todavía: lo repugnante. Igualmente que lo seductor, obra sobre la voluntad y perturba la contemplación estética. Pero aquí se trata de una verdadera repulsión, de una repugnancia; agitan a la voluntad presentándole objetos que aborrece» (*Ibidem.*: 169).

Kant y Schopenhauer coinciden, como en la teoría de la experiencia estética, en el desinterés, ante el que el asco se impone de manera violenta sin dejar distancia posible.

Este destierro se anula con la entrada de las Vanguardias artísticas —en movimientos como Dadá y Surrealismo— y, de manera muy contundente, a partir de la segunda mitad del siglo xx. Solo en sus últimas décadas entrará también en la teoría estética<sup>228</sup>. En su ensayo *Poderes de la perversión*, la filósofa, teórica de la literatura y psicoanalista búlgaro-francesa Julia Kristeva encuadra lo abyecto en un contexto psicoanalítico y estético. Existe una rebelión primaria del ser contra lo abyecto, pero también guarda alguna relación con el deseo. Lo abyecto se opone al yo y desafía a su amo: el *superyo*<sup>229</sup> (KRISTEVA 1988: 7-8). Este rechazo lo relaciona inmediatamente con lo que es expulsado: deseamos arrojar fuera aquello que nos parece abyecto, y las sustancias excretadas por el cuerpo son consideradas tales. En el cadáver, objeto abyecto por excelencia —es a la vez «extrañeza imaginaria y amenaza real» (*ibíd.*: 11)—, es el yo el que está expulsado. Lo abyecto es «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (*ibidem*). Las secreciones corporales implican la idea de un «cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo*, *distinto* de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan» (*ibíd.*: 143). Los restos, la basura, el cadáver, han de ser expulsados y purificados para la supervivencia, no solo individual, sino colectiva, ya que la abyección, en definitiva, es «el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el

228 El escritor y filósofo francés Georges Bataille ya se refiere a la abyección en sus fragmentos póstumos. Plantea aquí que la abyección es la inversión de los valores, lo excluido que, por otra parte, deviene un límite que hay que cruzar. Hay que volver (a) y aceptar lo podrido, pues este forma parte de la propia naturaleza humana. Al lado de esta aceptación están los sentimientos diversos de desasosiego (véase SALABERT 2004: 108-112).

229 En su segunda tópica, Freud distingue las tres instancias psíquicas del *ello* (las pulsiones inconscientes), el *superyo* (la instancia que representa la moralidad del sujeto por haber interiorizado las prohibiciones y normas recibidas por el sujeto y que reprime y censura el *ello*) y el *yo* (la parte pragmática que media entre las instancias anteriores).

reposo de los individuos y las treguas de las sociedades» (*ibíd.*: 279). La literatura contemporánea, según Kristeva (con Antonin Artaud, Louis-Ferdinand Céline, James Joyce, Franz Kafka, etc.), pone en escena lo abyecto al explorar esos límites de lo tradicionalmente rechazado. Con esta categoría estética se trata también de los límites del *yo*, al referirse a lo que todavía no se es (antes de la expulsión del nacimiento y la separación de la madre) o bien a lo que se deja de ser (el yo ausente del cuerpo convertido en cadáver).

Para Salabert la descomposición de la carne propia del cadáver, paradigma de la abyección, es «ajena a la significación», «límite insuperable», «ruina semántica» (SALABERT 2004: 125-127). En *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, da cuenta de toda una serie de manifestaciones artísticas contemporáneas que reivindican el cuerpo desublimado, la carne en estado bruto hasta su condición final. Obras que juegan, en definitiva, con la categoría de lo abyecto. Con ello dan nombre a lo innombrable y muestran lo impresentable para redimir, como reza el título, esa carne en su devenir hacia la pudrición y la muerte que es la vida.

La filósofa francesa Carole Talon-Hugon se plantea, en «De lo sublime a lo abyecto», si lo abyecto es efectivamente susceptible de devenir en experiencia estética, ya que su presencia en el arte es innegable. La autora utiliza, actualizándola, los parámetros kantianos como el desinterés y la representación que permite la distancia estética, modulada aquella, además, por el medium artístico utilizado. De modo que si el asco, según Kant, ya suprime por sí mismo la representación porque su naturaleza artística no difiere del objeto al que remite, los lenguajes contemporáneos del arte como la performance y el ready-made, en su presencia directa, rompen definitivamente con la representación. Concluye, pues, que la experiencia del asco y de lo abyecto es ajena a la estética: «el divorcio de lo estético y lo artístico se ha consumado» (TALON-HUGON 2006: 115).

La escritora, crítica y filósofa francesa Hélène Cixous (2008), como Kristeva, analiza lo abyecto bajo un prisma psicoanalítico y antropológico. En su texto para la exposición *Shit*, de Andrés Serrano (fig. 9), subraya cómo el excremento y los desechos proceden en su forma francesa (*ordure*) del latín *horridus*, referido a todo lo epidérmico (pelos, plumas, espinas, etc.) que nos sirve de simulacro de armadura, de guarnición apotropaica. La «elevación» humana consiste en alejarnos de nuestras extremidades

obscenas, en separar y purificar los restos del nacimiento y de la muerte: *Inter urinas et faeces nascimur*. Pero además observa la conducta del espectador, en cuya condición se incluye, y entonces nos refiere la atracción y el rechazo que se da en el visitante que llega a la sala cuyas paredes exhiben fotografías a color de gran formato con diversos tipos de excremento<sup>230</sup>. Atracción y rechazo, repulsión y fascinación, algo nos expulsa y nos empuja a la vez ante tal espectáculo. Cuestiones similares las encontrábamos en los textos del siglo XVIII que, para abordar los temas de la tragedia y lo sublime, referían el interés del público por asistir a espectáculos catastróficos, tamizados por el arte, en el teatro, pero también reales, cuando se trataba —por ejemplo— de accidentes y ejecuciones públicas. Kristeva y el psicoanálisis freudiano ya advertían de la atracción del niño por su propio excremento, que la cultura le enseña a rechazar. Algo de esta regresión se daría en lo abyecto.



9. Galería Yvon Lambert (París). Exposición *Shit*, de Andrés Serrano (septiembre-octubre 2008). Procedencia: web de la galería.

<sup>230</sup>Aunque la representación fotográfica del excremento nos ahorre su presencia —y con ello una experiencia más violenta y contundente—, la intención de esta obra —exitosa, según el testimonio de Cixous— ha sido la de suscitar el asco.

Para Rosenkranz «lo obsceno consiste en la ofensa deliberada del pudor» (ROSENKRANZ 1992: 246). Es este pudor el que hará que en ocasiones se confundan o se mezclen lo abyecto y lo obsceno. En su etimología, lo obsceno se refiere a lo que sucede detrás de la escena: remite, pues, a lo oculto a la mirada, a aquello ante lo cual no podemos hacer más que apartar la vista<sup>231</sup>. Como apunta Abraham Kaplan en su artículo «Obscenity as an esthetic category», si en dicha etimología se refiere a lo oculto, en la actualidad también remite a la revelación. El arte, sostiene, se comunica mediante símbolos, en el núcleo de los cuales se esconde un secreto que solo puede revelar la imaginación (KAPLAN 1955: 550). Según este autor, lo obsceno se sitúa, no en el tema de la obra sino en su efecto o intención. Distingue tres tipos principales de obscenidad. En primer lugar, la *convencional*, que ataca los modelos y prácticas sexuales admitidas, pero afecta también a la representación —artística— de la sexualidad, de manera que si la representación, por ejemplo, de vello púbico, suele entrar en el ámbito de la obscenidad, ello se debe a que el desnudo clásico está exento de aquel. El segundo tipo de obscenidad es el que denomina *obscenidad dionisiaca*, que atiende a la sexualidad considerada por la sociedad como «excesiva» y conecta con los ritos de fertilidad y ceremonias fálicas, observadas en las obras de Aristófanes, Boccaccio, Rabelais, etc. Por último, tenemos la *obscenidad de lo perverso*, que al mismo tiempo que se revela contra lo convencional reconoce la autoridad de las normas: aquí el artista acepta los códigos de la sociedad para saltárselos, para transformar lo prohibido y el pecado en lo más atractivo, como realizara Baudelaire en sus *Flores del mal*, por ejemplo. Cuando en todo ello se imponen los impulsos agresivos incluso por encima del deseo sexual emerge un nuevo tipo de obscenidad: la *pornografía de la violencia*.

---

231 Según el diccionario etimológico de Coromines (1991), el vocablo se toma del latín *obscēnus*, y significa 'siniestro, fatal', 'indecente, obsceno'. La etimología latina, anota, es dudosa. El diccionario francés del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales indica el mismo origen, pero su definición incluye otros aspectos: «sinistre, de mauvais augure; indécent, obscène, sale, dégoûtant, immonde» («siniestro, de mal agüero; indecente, obsceno, sucio, repugnante, inmundo»). Así, los conceptos de lo siniestro, lo abyecto y lo obsceno estaban relacionados ya desde los orígenes. Para la acepción que aquí hemos destacado, en el *Dictionnaire étymologique* de Noël y Carpentier, de 1839, tenemos que «*Obscaenus* paraît venir de *ob* et de *scena* (hors de la scène) ce qui ne saurait être présenté sur la scène, ce qui doit être écarté de la scène à cause de son indécence» (NOËL 1839: 450). «*Obscaenus* parece proceder de *ob* y de *scena* (fuera de escena) lo que no sabría ser presentado en la escena, lo que debería ser descartado de la escena a causa de su indecencia». Traducción propia).





10. Cindy Sherman: *Untitled #175*, 1987. Fotografía a color.

Con el crítico literario y escritor italiano nacionalizado británico Guido Almansi también encontramos lo obsceno relacionado con la sexualidad, el erotismo y la lujuria, y la convergencia entre Eros y Tánatos: «sexo y violencia, abrazar y estrangular, penetrar y apuñalar, etc.: convergencia que parece suceder en ese infierno de metáforas que es la fantasía del hombre, como quiere Georges Bataille» (ALMANSI 1977: 72-73). Entra también en esta categoría incluso la necrofilia, que se encuentra en obras como la literaria *Io e lui*, de Alberto Moravia. Lo obsceno, concluye, no corresponde al arte moral y purificador —si es que el arte consiste realmente en ello—, sino que se dirige a la satisfacción «parasitaria» de los instintos más profundos: «posiblemente [concluye] el arte sea una actividad exquisitamente masturbatoria» (*ibíd.*: 205).

La psicoanalista Corinne Maier ampliará el alcance de lo obsceno. De hecho subraya la inestabilidad del concepto, que emerge en la relación entre el objeto y el «espíritu» del que lo capta:

«puede tratarse de una escena pornográfica particularmente cruda, de un cadáver en descomposición o de la agonía de un niño mostrado, exhibidos, en una revista o en la televisión. Esa alteridad mórbida que nos divide suscita simultáneamente fascinación y repulsión (...) Es algo que vuelve, un fantasma “*unheimlich*”» (MAIER 2005: 10).



11. Cindy Sherman: *Untitled #263*, 1992. Fotografía a color.

De este modo, lo obsceno parece estar entre lo abyecto y lo siniestro<sup>232</sup>. El objeto obsceno se muestra y se impone, lo que le es propio es exhibirse.

La breve pero interesante teoría de lo obsceno del historiador del arte Roger Pifer. Este se centra en la etimología del término y lo propone como el encuentro con la naturaleza en bruto, con su detrás caótico, traumático e indecible<sup>233</sup> ante la que el autor propone tres posibles salidas: el retorno a la cotidianidad tras asumir y reintegrar el objeto en cuestión, otorgándole algún significado; el regreso insatisfactorio somatizado mediante la risa compulsiva, el grito, etc. —el objeto permanece entonces en ese ámbito de la indeterminación que lo hará tornarse *siniestro*— y, finalmente, la imposibilidad del regreso, la perdición del yo en esa naturaleza obscena haciendo del sujeto, entonces, el objeto inquietante (PIFERRER 2006: 116-121).

<sup>232</sup> De hecho, llegará a una conclusión similar a la de Eugenio Trías respecto a lo siniestro: es el envés de la belleza (MAIER 2005: 91).

<sup>233</sup> A diferencia de otros autores, no lo refiere específicamente a la sexualidad no solo por la brevedad del texto, sino por considerar indefinida esa área de lo indecible. Lo que sucede es que la cultura occidental, desde el apogeo del cristianismo, es la sexualidad lo que ha marginado y reprimido, hasta época reciente. De ahí la extensa consideración de lo obsceno como aquello que concierne a la exhibición de la sexualidad.



Para el historiador del arte y crítico norteamericano Hal Foster, en *El retorno de lo real*, el arte de finales del siglo XX se organiza de diversos modos en relación con lo traumático, el sufrimiento y la angustia de muerte. Una de las posibilidades es lo obsceno, que se da «donde la mirada del objeto se presenta como si no hubiera escena que montar, marco de la representación para contenerla, pantalla» (FOSTER 2001: 153. En cursiva el original). Cindy Sherman ilustra, según Foster, tanto lo abyecto como lo obsceno en sus series fotográficas, bien exponiendo ese *no-ser* expulsado de lo abyecto — que podemos encontrar, por ejemplo, en su #175 (fig. 10)—, bien con esas imágenes «fuera de escena» que abruman al sujeto, como en #263 (fig. 11).

Ciertamente, en la primera encontramos, desde un punto de vista bajo, una superficie arenosa sobre la que está caóticamente dispuesta toda una serie de objetos de deshecho: basura, restos de comida, vómito, unas gafas de sol que reflejan el rostro entre estupefacto y horrorizado de una mujer a quien tal vez pertenezcan estas sustancias. La serie a la que pertenece, según declara la artista en una entrevista, desafiaba a los consumidores de su obra anterior, la de las puestas en escena cinematográficas con personajes bellamente vestidos y maquillados. Sherman pretendía comprobar si los coleccionistas colgarían esas fotografías sobre sus sofás. Y no lo hicieron (BAKER 2012). En la segunda obra, un maniquí hermafrodita y mutilado reposa sobre un drapado. Los sexos desnudos apuntan a direcciones opuestas y son separados por un lazo decorativo. La imagen se mueve entre lo grotesco (por lo ridículo de los ornamentos en la crudeza de lo que muestran los objetos), lo abyecto (por las referencias menstruales del tampón que sobresale del sexo femenino) y lo obsceno (a causa del realismo turbador de la escultura y su captación fotográfica, en ese cuerpo imposible y que apunta a la incompatibilidad en la extraña unidad que conforman).

Estas categorías se imponen con mucha más violencia que lo sublime, por lo que su potencialidad crítica y subversiva es especialmente explotada en el arte actual. Más adelante recuperaré este potencial en el capítulo 3.10..

## 2.5 Relación entre categorías

A lo largo de la exposición de las diferentes categorías ya hemos podido comprobar cómo algunas de ellas están enlazadas y son susceptibles de confusión. De ahí el rechazo a los cuadros clasificatorios y las tablas de correspondencias: los límites son difusos, y las combinaciones de elementos de la obra, así como el modo en que esta es percibida, no responden a oposiciones ni a contigüidades fijas. Esta transitividad se ve incrementada por la subjetividad. Como expusiera Kant en su analítica de lo sublime, lo grande es una cualidad del objeto, pero lo sublime se da en nosotros (KANT 1992: 160, §23; 177, §28). Teorías que han sido elaboradas con pocos años de diferencia incluso han atribuido cualidades diferentes sobre las mismas categorías. A continuación se retomarán algunas de estas relaciones para observar el aludido dinamismo de las categorías estéticas, confiriendo especial relevancia a lo siniestro.

El capítulo dedicado a la belleza quedaba cerrado con una excepción al consenso de los autores acerca de los efectos que aquella produce<sup>234</sup>. Del mismo modo, lo abría con ejemplos que la asociaban con elementos habitualmente alejados de ella, como la enfermedad, la muerte y el horror. De ello se podría concluir lo siguiente: el cambio de valores estéticos, que pasaba siempre por una mirada a la tradición que se quería superar; el uso del término «belleza» por parte de los poetas en relación con categorías para las cuales el pensamiento estético-filosófico había comenzado a emplear otras denominaciones, y, además, las estrechas relaciones entre algunas categorías.

Acerca de la belleza terrible y ambigua en los versos de Baudelaire ya se ha visto que esta lindaba con lo siniestro. A las puertas de la teoría freudiana sobre lo siniestro, los pintores simbolistas cultivarían también esta unión de la belleza y el horror a través de los mitos de diversa procedencia (del Antiguo y el Nuevo Testamento, figuras del próximo oriente, la antigüedad greco-romana, etc.) personificada con la figura de la mujer fatal. Es una pintura plagada de misterio, con ambientes oníricos que atraen por su voluptuosidad aunque en ellos se vislumbra un peligro mediante las atmósferas y los gestos de los personajes.

---

<sup>234</sup>Se trataba, recordemos, de la aversión de Rimbaud por la belleza, a la que encontraba amarga, como vimos en el apartado 2.4.1.

Desde la antigua Grecia, y durante siglos, la *bella apariencia* se ha dedicado a cubrir el dolor que conlleva la vida para hacerla más soportable y placentera. Tal era una de las tesis de Nietzsche en su obra de juventud *El nacimiento de la tragedia*. Pero esta no era la única actitud vital de los helenos, pues de igual o mayor relevancia era el opuesto éxtasis dionisiaco, que celebraba la voluptuosidad del dolor. De un modo similar, Eugenio Trias en *Lo bello y lo siniestro* (1984), trazará la relación entre las dos categorías a las que se refiere el título; entre ambos elementos hallará una interacción forzosa para que el primero no pierda nuestro interés y para que el segundo pueda devenir estético. La belleza, nuevamente, es el atractivo velo que esconde lo terrible.

La gracia y lo pintoresco guardan elementos en común: las cualidades de la variedad y movimiento que autores como Addison y Gilpin atribuyen al pintoresquismo en las primeras teorías sobre el mismo tienen su eco en la gracia. Esta se ha adjudicado más al ser humano, aquella a la naturaleza, en ello consiste la diferencia esencial. Asunto nos recuerda que también se dio, en el seno de la estética neoclásica, una unión de la gracia con lo sublime, un *sublime gracioso* que se encuentra en las teorías de Giordani, Milizia y Cicognara y que coinciden con el gusto winckelmanniano. En esta síntesis encontramos la «*serenidad del espíritu*», la «noble sencillez» y la «*serena grandeza*» que quedan ejemplificados en la escultura del italiano Antonio Cánova (ASSUNTO 1990: 51. En cursiva el original). Hay que tener en cuenta que la gracia en este contexto se dirige, como se anotó en relación con Winckelmann, a la razón. Si la gracia rococó es una gracia viva, la winckelmaniana, sostiene Assunto siguiendo al historiador y crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan, reconoce y asume la muerte en la vida; esta y el dolor se afrontan con la mencionada «serenidad de espíritu». Esta gracia no es sensualista ni procede de la naturaleza (viva) sino de la razón para iluminar a aquella (*ibíd.*: 52-56). Todo lo cual respondía a un proyecto que también era político y social, el ideal ilustrado.

También lo trágico y lo sublime tienen un parentesco muy evidente: cuando del género poético se trata, diversos son los autores que lo han considerado como sublime ya que en ambos casos se trata de la *grandeza*. El interés por los efectos psicológicos de lo trágico corren paralelos a la teoría de lo sublime y en ambos casos se trata la interacción de placer y dolor. Lo trágico se restringe, empero, a lo humano. Una obra del inglés William Turner permite ver esta relación. Se trata del *Barco de esclavos*, de 1840 (fig.

12). El óleo se refiere a un episodio real acontecido en 1783, cuando el capitán de un barco de esclavos que viajaba de África a Jamaica comenzó a arrojar por la borda a los que habían enfermado ya que el seguro que tenía contratado no cubría el deceso por enfermedad. Turner ubica la escena en medio de una tormenta que representa mediante su técnica de pincelada suelta, intensos colores y la combinación, como anota la historiadora del arte Tonia Raquejo, de la atmósfera vaporosa influida por el inglés Joshua Reynolds y el claroscuro del suizo Johann Heinrich Füssli. Con dicha técnica plasma lo sublime más allá de la literalidad con la que los artistas académicos siguen los textos del XVIII (RAQUEJO 1995: 427-428), mostrando cómo lo caótico y lo informe de la naturaleza se imponen al ser humano de manera violenta —tanto las víctimas del esclavista como el barco sucumbirán, por la virulencia del mar o la del tifón que se acerca. En esta obra dispone, en primer término, los miembros encadenados que surgen del agua y son devorados por las criaturas marítimas. Con el horror que imprime a este suceso trágico denuncia la esclavitud, ya abolida en Inglaterra pero no en todo el mundo.



12. William Turner: *Barco de esclavos*. 1840. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Boston.

La etimología del término sublime, *sub-limen*, se refiere a lo que está sobre el dintel, un espacio, según Sarah I. Johnstone en *Restless dead: Encounters between the living and the dead in ancient Greece*, liminal, entre dos áreas a las cuales no pertenece, un espacio indefinido que por este motivo atrae almas en pena y espíritus malignos<sup>235</sup>. Es por ello que en la antigüedad greco-romana se situaba sobre los dinteles imágenes apotropaicas como la gorgona (LÓPEZ MORENO 2011: 86-87). El término también se puede interpretar, así lo indica el escritor y filósofo Enrique Lynch, como «lo que se atisba debajo del arquitrabe de la puerta» y como «lo que yace enterrado bajo el lodo o en el fondo de un abismo» (LYNCH 1999: 61). Sea que apunte hacia lo alto para indicar la necesidad protectora, o hacia lo que puede entreverse por debajo, el límite al que remite se puede relacionar con una de las célebres definiciones de lo siniestro: «aquello que debería haber permanecido oculto y sin embargo se ha manifestado» (SCHELLING 1857: 649). Así, esta condición arcaica de lo sublime ya remite a lo siniestro, donde la indefinición y la ambigüedad actúan de manera preferente, y cuyos motivos artístico-literarios están plagados de seres sobrenaturales.

Una publicación reciente en el ámbito del psicoanálisis (WEISSE 2013: 79-95) estudia el paso de lo sublime a lo siniestro mediante dos obras de título homónimo en castellano: (*La fuente*) con la estética lacaniana como método de análisis. La Fuente de Ingres, por una parte, sería representativa del velo de belleza que esconde lo siniestro, la sublimación que rodea lo *Real* de la *Cosa* irrepresentable<sup>236</sup>. En esa belleza, como en la Venus de Botticelli —a pesar de las diferencias— hay elementos que remiten a ese real irrepresentable (los bellos orificios de los que emana el agua y ante los cuales podemos depositar tranquilamente la mirada remitirían a aquellos otros orificios abyectos de los que fluye la sangre, la leche, el semen, etc). Pero la estética lacaniana, en uno de los capítulos de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, que aquí se ha mencionado (capítulo 1.4.4), expone un encuentro de carácter totalmente diferente al anterior que da como resultado lo siniestro: aquí la pantalla no rodea la cosa evitando lo Real, sino que precisamente *permite* un encuentro, y es mediante lo siniestro. La fun-

<sup>235</sup> Citado en LÓPEZ MORENO 2011: 87.

<sup>236</sup> Con lo «Real», igual que Foster en las teorías antes mencionadas de este autor, se refiere al registro psíquico lacaniano que junto con lo «imaginario» y lo «simbólico» estructuran la psique del individuo. El registro de lo real, relacionado con el inconsciente y sus pulsiones, se refiere a lo irrepresentable e innombrable, imposible de simbolizar, contrariamente a lo simbólico, que estructura y regula la realidad dotándola de sentido. La *Cosa*, que retomaré más adelante, es una suerte de vacío ontológico que impulsa al individuo a perseguir objetos con los que la confunde erróneamente.

ción del cuadro (la pantalla entre el mundo representable, donde se halla el sujeto, y la mirada que procede del exterior, de ese mundo que —recordemos— nos mira desde todos los ángulos) en este caso no sería apaciguadora tapando la mirada, pues ni simboliza ni dota de significado, sino que fuerza la aparición de ese *Real*. Y esa es la función de la mancha en el cuadro. En la actualidad, sostiene Weisse, todo se muestra obscenamente a la mirada y se presenta el aspecto siniestro de la condición humana mediante la ironía y el humor, como hace Duchamp con aquella otra Fuente tan distinta de la de Ingres.

Eugenio Trías había indicado la relación entre lo bello y lo siniestro, pero también la de este último con lo trágico, que aquí ya se ha apuntado. Estas tres categorías quedan entrelazadas de la siguiente manera:

«Lo siniestro, revelado en los misterios dionisiacos y evocado todavía en las tragedias clásicas de Esquilo y Sófocles, queda desde ahora determinado y definido como la *sombra* misma de lo bello, aquello que toda legislación estética, implícita o explícita, debe apartar de sí para fundarse» (TRÍAS 1984: 154).

Lo siniestro está, pues, velado, escondido, pero se intuye. No solo es entrevisto sino también experimentado mediante la combinación de miedo y compasión: el espectador —sostiene Trías—, al identificarse con el héroe, experimenta de manera personal la amenaza siniestra.

Es conocido el dicho de atribución incierta que reza lo siguiente: «de lo sublime a lo ridículo hay solo un paso». Basta con que esa grandeza que se le asocia sea fallida y se resuelva en nada. Algo similar ocurre entre lo cómico y lo siniestro. Será en el siguiente apartado cuando se expondrán los temas y situaciones que según Freud evocan lo siniestro, pero conviene adelantar ahora algunos de estos elementos: la repetición de lo similar (el tropiezo azaroso con un mismo ítem en un lapso breve de tiempo) puede resultar siniestro si con su insistencia parece perseguirnos porque parece obedecer a causas funestas y fuera de nuestro control. Pero en otras condiciones puede provocar la risa: la repetición es precisamente uno de los elementos que Bergson sitúa (siempre en determinadas circunstancias) en lo cómico; repetición, en este caso, mecánica y un tanto torpe como la de dos conocidos que se encuentran inesperadamente día tras día en situaciones similares. Según Vax, el miedo y la risa guardan una relación oculta. Las máscaras carnales provocan la risa, pero su origen remite al rostro de los difuntos. Los

maniquíes, autómatas, robots, etc., aparecen tanto en las tiras cómicas como en los relatos de terror. La ambigüedad entre lo vivo y lo inanimado provoca tanto el espanto como lo cómico (VAX 1965: 15-16). Dependerá, veámos, del contexto y las condiciones en las que surja. Kristeva, al seguir la teoría freudiana según la cual lo extraño (por reprimido) está en uno mismo, los relacionaría del siguiente modo: «inquietarse o sonreír es la opción que se nos plantea cuando lo extraño nos asalta; la elección depende de nuestra familiaridad con nuestros propios fantasmas» (KRISTEVA 1988: 232).

### 2.5. 1 Un ejemplo: *Melancholia*, de Lars von Trier

Para cerrar este apartado un último ejemplo, en este caso cinematográfico, nos habrá de permitir observar una de las posibilidades de interacción entre diversas categorías estéticas. No es necesario remitirse a las especificidades de cada lenguaje artístico a la manera del *Laocoonte* de Lessing; bastará ahora con observar que las que se desenvuelven en el tiempo pueden desarrollar, obviamente, toda una serie de matices frente a la inmediatez de las «artes del espacio». Sin embargo, en una obra por ejemplo cinematográfica permanece en el espectador una síntesis final de las diversas experiencias recibidas si no unitaria al menos sí coherente, equiparable entonces a la que provocan las artes plásticas. En el caso de *Melancholia*, film del realizador danés Lars von Trier. Aquí se da la articulación de algunas de las categorías que gozaron de especial relevancia durante el Romanticismo: lo trágico, lo sublime, lo pintoresco y lo siniestro<sup>237</sup>. Para ello, el autor utiliza tanto los elementos teóricos que conceptualizan dichas categorías como la iconografía generada por la historia del arte.

En el film, el planeta Melancolía se desvía de su órbita y se aproxima a la Tierra hasta colisionar con ella. La película se divide en dos partes: la primera está dedicada a Justine, una joven que se dirige al castillo de su hermana y su cuñado para celebrar su boda. La novia comienza a mostrar signos de depresión y melancolía durante la celebración y no cede a las presiones familiares y laborales que la incitan a seguir las convenciones del contexto en el que se encuentra. La segunda parte está dedicada a Claire, la hermana de Justine, quien debe lidiar con la depresión de esta última tras su fallido ma-

---

<sup>237</sup> En el film que precede a esta segunda parte de la «Trilogía de la depresión», *Antichrist* (2009), el juego se da con las de lo siniestro, abyecto y obsceno.



trimonio. Comienza a intuirse que el estado de Justine no se debe a una crisis personal sino que se acerca una amenaza mayor. Ciertamente, a medida que la depresión de su hermana comienza a remitir, la angustia de Claire va en aumento a causa de la proximidad del planeta Melancolía, a pesar de los razonamientos de su marido, John, aficionado a la astronomía y expectante por el acontecimiento, quien le asegura que el planeta se alejará de la Tierra después del acercamiento culminante. Sin embargo, el prólogo del film nos mostraba, de manera alterna a los planos a ralentí de los protagonistas en momentos clave del argumento, sobre el fondo de unas escenografías oníricas que incluían elementos simbólicos de la catástrofe que acechaba, el acercamiento entre los dos planetas culminando con la colisión y absorción de la Tierra por parte de Melancolía, de tamaño considerablemente superior. Esta introducción de ocho minutos se acompaña del «Preludio de Tristán», de la ópera del romanticismo musical *Tristán e Isolda*, del compositor alemán Richard Wagner (1859).



13. Albrecht Dürer: *Melancolía I*. 1514. Grabado. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe. Procedencia.



El prólogo ya remite a la tragedia, género en el que se encuadra la mencionada ópera<sup>238</sup>, y nos adelanta además el tono del film a partir de otras referencias a diferentes movimientos de la historia del arte —a partir de obras como *Los cazadores en la nieve*, de Brueghel (1565), también utilizada por el cineasta ruso Andrei Tarkovski en *Solaris* (1972) en asociación con la melancolía, y la *Ofelia* del pintor británico John Everett Millais, de 1852. El mismo título del film es también el del célebre grabado de Dürer (fig. 13), cuya referencia en la cinta no se realiza directamente aunque evoca el mismo tema. El personaje de Justine, igual que la figura femenina del grabado, funciona como alegoría de la melancolía, y en el último término de la estampa un cometa se precipita hacia la Tierra. El historiador del arte alemán Erwin Panofsky lo identifica como el cometa saturnino —planeta asociado a la melancolía desde la tardoantigüedad— que amenaza con arrojar el dominio de la melancolía sobre el planeta<sup>239</sup>.



14. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.

Los planos del prólogo y del desarrollo del film se presentan a menudo como las pinturas románticas que ponían en práctica las teorías estéticas inmediatas. La naturaleza que envuelve el castillo donde transcurre la acción remite a veces al paisaje dinámico, irregular y variado del pintoresquismo, pero también a la estricta geometría y el rigor asociado con la belleza clásica. Es el caso de la figura 14. Pero esta imagen, presidi-

<sup>238</sup> Fragmentos de la pieza musical *retornan* como leitmotiv para acentuar los signos de la melancolía —la padecida por la protagonista y el planeta.

<sup>239</sup> Para un análisis extenso sobre el origen, fuentes y simbolismo de la *Melancholia I* de Dürer véase KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL 1979: 284-373.

da por el reloj de sol (equivalente al reloj de arena del grabado de Dürer, y remitiendo al nombre griego de Saturno: Cronos), tiene también algo de inquietante: como en algunas de las perspectivas de las pinturas de Giorgio de Chirico, la presencia ínfima del ser humano y la extrañeza de las sombras que proyectan los objetos, aquí artificialmente duplicadas a pesar de tratarse de un exterior, crea un efecto siniestro.



15.Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.



16.Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.

La inmensidad de la naturaleza de la que describiera Kant, resultando sus variantes en lo sublime dinámico o matemático, está también presente en la fotografía del film, filtrada también por la pintura de los paisajistas románticos alemanes. Encuadres

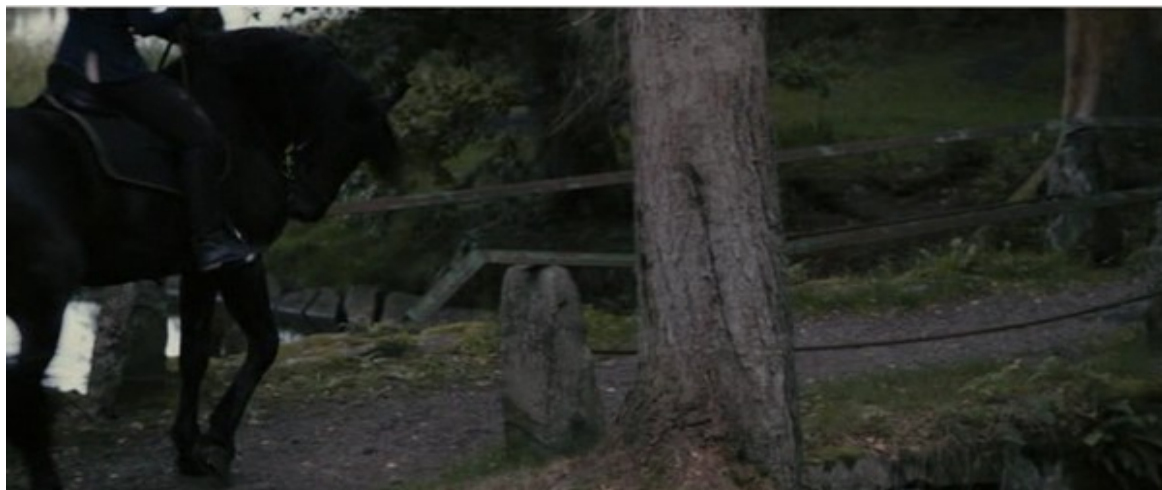
simétricos con el eje ligeramente desplazado (fig. 15), a la manera de Friedrich, llaman a la contemplación pero también a la admiración por las bastas extensiones de la naturaleza. Cuando el planeta se acerca a la Tierra, su visión resulta apabullante pero el cineasta resalta, al captarlo, toda su belleza no solo por el encuadre en la calma que la despejada distribución de los elementos transmite, sino por la iluminación que conduce nuestra vista a ese objeto rotundo e imponente, pero todavía lejano —el requisito kantiano de la distancia estética está aquí reforzado por el punto de vista alto del panorama.



17. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.

También como Friedrich y otros románticos, sitúa con frecuencia a sus personajes como intermediarios entre la naturaleza a contemplar y el espectador final (figs. 16 y 17), lo que a la vez destaca el aspecto contemplativo de lo sublime y, sobre todo, añade un plus de distancia respecto al objeto. Sin embargo, en estas imágenes Melancolía es también el punto luminoso que nos devuelve la mirada insinuando que algo está fuera de lugar, el brillo del astro tiene demasiada intensidad, nos fascina y atrapa como la mirada de la gorgona. El personaje de John permanece hasta casi el final en la actitud estético-intelectual de lo sublime, mientras que su mujer, Claire, intenta resistirse a la seducción estética de Melancolía y más que contemplarlo lo vigila. Justine parece intuir la catástrofe antes de que muestre los primeros signos de amenaza, y se recupera del

choque que esta le causa —su propia melancolía— cuando aquella empieza a ser evidente para los demás<sup>240</sup>.



18 Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.



19. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.

Un punto de inflexión lo marca la escena en que las hermanas salen a cabalgar y al dejar atrás los jardines racionales del castillo se adentran en el brumoso, variado (y pintoresco) bosque. El caballo de Justine se detiene bruscamente y se niega a cruzar un pequeño puente, ignorando los golpes que la joven le propina para que avance (fig. 18)<sup>241</sup>. El caballo se deja caer y las hermanas, una vez apeadas, miran hacia el cielo y reparan

<sup>240</sup> Como sostuvo Aristóteles en la *Retórica* sobre el temor: «Para sentir miedo es, más bien, preciso que aún se tenga alguna esperanza de salvación por la que luchar. Y un signo de ello es que el temor hace que deliberemos, mientras que nadie delibera sobre cosas desesperadas» (ARISTÓTELES 1999b: 1383a).

<sup>241</sup> Un pequeño puente en el bosque, que la protagonista es incapaz de cruzar, es un motivo que también aparece en *Antichrist* y precede un giro —siniestro— de los acontecimientos.

en el planeta. El plano subjetivo de esta mirada se acompaña por el movimiento inestable de la cámara. La escena funciona como premonición inquietante de la catástrofe, entrando en escena lo siniestro.

La escena final (fig. 19) vuelve a caracterizarse por planos de armonía y simetría absoluta para mostrar el avance del planeta, acompañado en la banda sonora de la culminación de la obertura del *Tristán e Isolda*. Melancolía se acerca a la cámara y asola a los tres personajes —Justine, Claire y el hijo de esta— que esperan el desenlace en el simbólico refugio que han construido. La resistencia final consiste en un pequeño gesto que no detiene el choque inevitable, pero que atenúa la angustia de los seres que lo esperan. Con ello opera lo trágico, estetizado y sublimado mediante la mencionada composición de los planos, la pieza musical y los filtros azulados que refuerzan, por asociación, la omnipotencia de la melancolía.

Las categorías que se articulan en el film son afines entre ellas y se refuerzan mutuamente. Al combinarse gradualmente quedan, en algunos puntos, solapadas. Estas confluencias y transiciones son las que intensifican el clima general de la cinta, evocando en el espectador la melancolía y sus consecuencias.

En síntesis, y para concluir, cualquier clasificación de las categorías no solo conllevaría desacuerdo entre los teóricos, sino una rigidez e incompatibilidad que dificultaría la relación entre ellas, una relación que da lugar muy variadas soluciones y que aquí se ha querido corroborar a partir de la utilización de diversos ejemplos.

En la primera parte de esta investigación se ha insistido en la subjetividad de la experiencia estética, en el predominio de factores como la memoria, la asociación e incluso la predisposición individual para el arranque y la efectividad de aquella. En la especificidad de los carices que toma, esto es, en las categorías estéticas que puedan distinguirse en dicha experiencia, toma también especial relevancia la historia y la cultura en la que esté sumido el individuo. La efectividad de un caso como el de *Melancholia* responde en gran parte a la concurrencia de motivos, temas, teorías y elementos de una tradición estético-artística determinada que su autor nos hace advertir desde el prólogo con las citas y recreaciones de varias piezas de la historia del arte occidental.



## 3. LO SINIESTRO

### 3.1 Introducción

«La experiencia de lo siniestro es inherente a la condición humana». Esta sentencia fue reiterada en un congreso dedicado al tema de lo siniestro<sup>242</sup>. El título del mismo daba cuenta de una doble naturaleza del concepto en su experiencia: vital y estética, insinuando así una clara diferenciación. Ya Freud anotaba en su célebre ensayo que la realidad y la ficción tienen medios bien diferentes para suscitar el sentimiento en cuestión, pero también he apuntado el carácter liminar de la categoría de lo siniestro, en el que la frontera entre la realidad y la ficción, la vivencia y la fantasía, se desvanece. Por eso negaba, en el primer apartado, la experiencia estética «pura» y subrayaba los elementos vitales que la alimentan. Aunque también indicaba unos límites, estos se debían más a la actitud mental del sujeto y a la manera de procesar esos datos que le envía la realidad en combinación con los de su imaginación, fantasía, expectativas, etc. La experiencia estética tiene cierto carácter de irrealidad, el individuo se ausenta momentáneamente de la cotidianidad pero es consciente de ello y únicamente en casos extremos queda atrapado en la ficción sin opción voluntaria de regresar a la realidad. En este último caso, emerge una de las formas privilegiadas de lo siniestro.

En el apartado anterior hemos visto cómo aspectos que a priori desearíamos evitar, como el peligro o el dolor, son también objeto de atracción y cómo en el ámbito del arte reciben un tratamiento —desde la sublimación hasta una exposición más directa y contundente— que da lugar a toda una serie de categorías estéticas que la teoría más reciente denomina «negativas». Entre ellas se encuentra lo siniestro, cercano por una parte a categorías como lo sublime y lo trágico, a las cuales la tradición estética confiere aún una elevación de tipo especialmente moral, y por otra parte a las de lo abyecto y lo obsceno, cuya pertenencia al ámbito de lo estético —que no del arte— es todavía puesto en duda por parte de algunos autores.

---

<sup>242</sup>Se trata del coloquio titulado *Allò sinistre com a experiència vital i estètica*, organizado por la Universitat de Barcelona (departamento de Història de l'Art) e Invenció Psicoanalítica (Associació i Escola de Psicoanàlisi) celebrado en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) el 18 de marzo de 2006, en el que yo misma participé.

Este tercer y último bloque se iniciará con la elaboración de la teoría de lo siniestro para pasar, a continuación, a trazar su genealogía; esto es, a buscar sus orígenes y la presencia de los motivos y elementos que lo componen en las teorías anteriores a la conceptualización propiamente dicha de la categoría. A ello le seguirá el análisis de algunos de los aspectos principales de lo siniestro, donde se concederá especial importancia al tema del doble a causa de sus múltiples variables y connotaciones, que lo convierten en uno de los principales motivos asociados con lo siniestro, tanto en lo vital como en lo estético. Lo siniestro será también tenido en cuenta en su relación con las categorías próximas que ya se anunciaron en el apartado anterior para observar, finalmente, el potencial del juego estético artístico con las mismas en el arte actual para incidir en la realidad.



### 3.2 La teoría de lo siniestro I. Fundamento

La teoría de lo siniestro tiene como punto principal de referencia el ensayo que Freud publicó en 1919. Se trata de un artículo extenso que observa, define y disecciona el sentimiento de lo siniestro y sus causas. Pero como antecedente más inmediato hay que destacar el estudio de otro autor que Freud citará e intentará superar no solo ampliando los motivos susceptibles de evocar lo siniestro, sino profundizando en él y situándolo dentro de la teoría psicoanalítica<sup>243</sup>, además de reivindicar su potencial en el ámbito de la estética.

Unos años antes a la teoría de Freud, el psiquiatra alemán Ernst Jentsch (1996: 7-16) realiza un primer análisis de lo siniestro titulado «Sobre la psicología de lo siniestro», que publica en 1906. Su análisis se centra, como anuncia el título, en el ámbito de la psicología, pero no deja de hacer alusión al arte —sobre todo literario—, y se inclina por investigar de qué modo se presenta antes que a ofrecer una definición de su esencia, lo cual carecería de valor en tanto que una misma impresión no resulta necesariamente siniestra para todo el mundo. La palabra *unheimlich* parece referirse, indica, a lo que a uno le es extraño, y en este punto recuerda la correlación nuevo / extraño / hostil que se corresponde —por oposición— con lo antiguo / conocido / familiar. Jentsch enumera a continuación toda una serie de incertidumbres psicológicas que atañen a estos aspectos de lo extraño, lo nuevo y lo enigmático, y destaca un modo particular de incertidumbre que causa el sentimiento de lo siniestro: se duda de si un ser vivo lo está realmente y, a la inversa, si un objeto inanimado haya cobrado vida de algún modo. Una masa inerte se pone de golpe en movimiento. Mientras dure la duda del origen del mismo persiste el sentimiento de terror, sostiene el autor. Las figuras de cera demasiado realistas y detalles anatómicos incrementan los efectos de este sentimiento, por eso el arte no suele caer en un realismo excesivo —a pesar de la existencia de las esculturas de madera y piedra policromada, y aunque el arte también puede buscar lo siniestro, pero únicamente con intención y significado artístico. La literatura, por ejemplo, utiliza recursos como dejar en suspenso el hecho de que un ser sea humano o un simple autómatas.

---

<sup>243</sup>Aunque Freud apenas hará referencias posteriores a este estudio, lo siniestro pasará a ser un tema de gran importancia en la teoría psicoanalítica posterior.

Asimismo, la imaginación permite transformar objetos inofensivos en auténticos monstruos, por ejemplo, en la oscuridad, y bajo estados de ánimo limítrofes con ciertas patologías mentales, o por la superstición exacerbada, también cobran vida, de manera alucinatoria, objetos cuyas formas se asocian a seres vivos. En definitiva, lo siniestro se da, según Jentsch, a causa de la incertidumbre intelectual entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto, y responde a los mecanismos de defensa para la existencia humana contra el ataque de elementos hostiles: la certeza intelectual, madre de la ciencia, es la que nos permite armarnos contra aquellos.

Las conclusiones de Jentsch, que Freud mencionará más adelante, han influido también en posteriores consideraciones sobre el tema.

### 3.2.1 La aportación inaugural de Sigmund Freud

El ensayo titulado *Das Unheimliche* fue publicado en la revista *Imago* (número 5) en 1919. La intención de Freud de superar el estudio de Jentsch, que a su parecer «no agota el asunto», resulta exitosa no solo porque ofrece, como ya he apuntado, una variedad de elementos que apuntan —no obstante— a una definición unitaria y global, sino por la fortuna crítica del texto, que devino la teoría inaugural del concepto<sup>244</sup>, referencia obligada en toda teoría de lo siniestro, aunque también haya sido objeto de críticas. El cruce entre estética y psicoanálisis está trabado de tal manera que invita a la continuación de la interdisciplinariedad en revisiones posteriores<sup>245</sup>.

El escrito comienza por lamentar la falta de interés que el tema suscita entre los estetas, los cuales prefieren, a su parecer, tratar experiencias más positivas, como las de lo bello o lo sublime. Sin embargo, algunos textos ya habían sido dedicados a analizar esa tendencia en el ser humano a regocijarse con lo que simplemente debiera provocarle horror (como, durante la Ilustración, Schiller acerca del placer que suscita el género poético de la tragedia, así como ciertos hechos trágicos de la realidad, o Addison en lo que denominaba el «horror plácido»), o a elaborar —como ya hemos visto—un catálogo de temas para una *Estética de lo feo*, como hiciera Rosenkranz en 1853, entre los que se encuentran lo mezquino, lo diabólico o lo espectral por ejemplo, no demasiado alejados de

---

<sup>244</sup>A pesar de que Freud confiesa al inicio del texto que no ha podido comprobar la bibliografía sobre el tema, muy en particular la extranjera, y por lo tanto no tiene pretensión de «prioridad» (FREUD 1973b: 2483).

<sup>245</sup>Posibilidad que se ve reforzada por la ambigüedad que el mismo concepto implica.

lo siniestro. Así, la teoría de Freud bien sirve para comprender toda una serie de manifestaciones artísticas anteriores que también habían interesado a la filosofía estética, aunque no bajo la denominación de lo siniestro. Por otra parte, la disciplina de la estética como ámbito separado de otras doctrinas era relativamente reciente si tenemos en cuenta el largo recorrido histórico que categorías positivas en lo que concierne a su recepción —como lo bello— han realizado.

Un doble análisis, el de la lingüística y el de las sensaciones, dirige el estudio y lleva a Freud a la misma conclusión: «lo siniestro sería aquella suerte de lo espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (FREUD 1973b: 2484). Tras una inspección del diccionario de la lengua alemana de Daniel Sanders, de 1860, observa la ambigüedad que afecta al vocablo y que se verá reflejada en el concepto: lo *infamiliar* (traducción casi literal de *unheimlich*: inquietante, que provoca terror) está presente a menudo en lo familiar (*heimlich*: doméstico, íntimo, familiar, pero también secreto, oculto, inadvertido): en la lengua alemana, ambos términos se emplean a menudo para designar no solo lo más familiar sino también lo más íntimo y secreto, indistintamente (*ibíd.*: 2487). Siniestro es, como sostuvo Schelling, lo que debería haber permanecido oculto y sin embargo se ha manifestado<sup>246</sup>. Se da aquí un juego de contrarios que nos deja suspendidos en el umbral, por lo que provoca un sentimiento de angustia y resulta inquietante.

El análisis de las sensaciones; esto es, de sus experiencias vitales pero también de las habidas mediante la ficción literaria<sup>247</sup>, le permite elaborar un pequeño catálogo de los temas susceptibles de evocar el sentimiento de lo siniestro.

El primer ejemplo, anota Freud, debe estar bien seleccionado. Y toma como punto de partida la conclusión principal de Jentsch sobre la duda de estar un objeto animado o inanimado, un recurso habitual de la ficción, pese a mostrar su inseguridad acerca de la certeza de esta teoría. Estarán de acuerdo, no obstante, en que de un modo u otro el escritor E.T.A. Hoffmann lo lleva a cabo de manera ejemplar. Procede, así, al análisis del relato *El hombre de la arena*<sup>248</sup>, y va mucho más allá de la interpretación de Jentsch,

<sup>246</sup>También a este punto volveré más adelante.

<sup>247</sup>Retomaré más adelante el tema de la relación entre la realidad y la ficción en lo siniestro. Las anotaciones de Freud al respecto son las que cierran el artículo. En síntesis, sostiene que lo siniestro de la ficción es mucho más amplio ya que abarca los fenómenos de la realidad, si bien no todo lo que resultaría siniestro en las vivencias ha de serlo también en la ficción, y viceversa.

<sup>248</sup>Con tal de hacer más comprensible la interpretación del cuento por parte de Freud, es preciso realizar

quien encuentra el elemento siniestro, como ya se ha visto, en la confusión acerca de la condición de Olimpia —mujer o muñeca, inerte o animada—, apelando al *complejo de castración*<sup>249</sup> evocado por la figura fantástica del hombre de la arena, encarnada en uno de los personajes del cuento que, además, según podemos añadir a la interpretación freudiana, parece perseguirlo: lo encuentra, con sus diferentes identidades, en las etapas de su vida que trata el relato (infancia - juventud y reemergencia del trauma - superación) para marcar en ellas un punto de inflexión y sumergirlo en la locura. Su aparición presagia siempre (y efectivamente precede) un acontecimiento terrible. La mencionada angustia de castración va enlazada a la (también) recurrente aparición en el relato de los ojos —los que Copelius fabrica junto al padre de Nataniel, las lentes que este vende de manera ambulante, los ojos de la muñeca y nuevamente los prismáticos que le había vendido Coppola, a través de los cuales divisa desde la torre su figura entre la multitud. Esto se debe a que el miedo que niños y adultos experimentan ante la mutilación de los ojos, según Freud, sustituye dicha angustia de castración, según ha podido deducir a partir del análisis de sueños, fantasías —de sus pacientes— y mitos como el de Edipo con

---

una breve sinopsis del mismo: El estudiante Nataniel ha vivido una experiencia traumática en su infancia: aterrado por el hombre de la arena, que según su niñera arranca los ojos de los niños que se niegan a dormir para dárselos a sus criaturas, el niño Nataniel identifica este personaje con un extraño visitante de su padre, pues cuando este —el abogado Copelius— llega a su casa, la madre envía a los niños a dormir bajo la amenaza de la llegada del hombre de la arena. Un accidente provoca la muerte del padre estando Copelius en su casa, y Nataniel no dejará de culpar al terrible personaje.

Nataniel pasa largas temporadas fuera de casa para llevar a cabo sus estudios. Se encontrará con Coppola, vendedor de barómetros y de gafas (el deficiente alemán del italiano le hace entender al protagonista, en un primer momento, que se trata de ojos en lugar de lentes, lo cual le horroriza hasta que comprende su error), a quien identifica con Copelius. En casa del doctor Spalanzani, su maestro, contempla un día a una joven de la que se enamora, y la espía constantemente. El doctor afirma que es su hija Olimpia, a quien no deja salir nunca, hasta que finalmente organiza una fiesta para presentarla en sociedad. Nataniel aprovecha la ocasión para confesarle su amor, hasta el punto de olvidar a su prometida Clara. Olimpia resultará ser una muñeca creada por Spalanzani, con los ojos fabricados por Coppola, tan perfecta que ha conseguido pasar por una mujer. Descubrir la artificialidad de su amada hace enloquecer a Nataniel, que se recuperará solo al lado de Clara (de quien se vuelve a enamorar). Pero la aparición de Copelius se interpone en lo que habría sido un final feliz para el protagonista: Nataniel sube con Clara a un campanario para contemplar la ciudad, y desde allí observa a alguien en la multitud que lo hace enloquecer de nuevo y querer lanzar a Clara, para precipitarse finalmente él mismo y morir. Se trataba de Copelius, también Coppola, y el hombre de la arena.

<sup>249</sup>Complejo vinculado al de Edipo, responde al miedo de la pérdida del pene en el niño y en la creencia de la niña de haber sido castrada. En su breve ensayo sobre «La cabeza de Medusa», redactado en 1922 y publicado casi 20 años después, en 1940 (FREUD 1992b: 269-270), Freud identifica la decapitación con la castración. De ahí que el terror que produce la figura mitológica en cuestión es el miedo a la castración y se asocia con una visión. En un joven cuyo miedo está reprimido, este se reaviva con la visión de los genitales femeninos —con ella retorna, pues, lo reprimido. Las serpientes que hacen las veces del cabello de Medusa serían la sustitución del pene, «cuya falta es la causa del horror» (*id.*: 269). Pero además es la *mirada* del personaje la que petrifica —lo cual hace equivaler al pene erecto. Puesto que lo que horroriza a uno mismo es susceptible de horrorizar al otro, es por ello que —como estudios antropológicos posteriores corroborarían— la imagen de Medusa tiene una función apotropaica.

su autocastigo final. En el relato esto queda sustentado por el hecho de que el hombre de la arena impide las relaciones amorosas del protagonista.

El tema del *doble* es uno de los principales motivos susceptibles de evocar lo siniestro, tanto su manifestación en la vida cotidiana (mediante confusiones con los reflejos de la propia imagen en el espejo, cuando no es reconocida como tal) como su explotación por parte de la literatura. Siguiendo a Otto Rank<sup>250</sup> Freud expone de qué manera con el doble (*el otro yo*) se da en un primer momento la identificación, incluso la telepatía, pero después se pierde dicha identificación y por ende el dominio sobre el propio Yo. El doble pasa entonces a lo ajeno por desdoblamiento y substitución. Es en ese momento cuando deviene amenazante y siniestro: a partir de la superación de las creencias «primitivas», el doble ha pasado de lo familiar y apacible a lo espantoso y amenazador, del mismo modo —dice Freud— que los dioses devienen demonios con la caída de sus religiones (*ibidem.*: 2495). El carácter siniestro del doble se debe también a la autocrítica y a la censura psíquica sobre el yo, al hecho de que el ser humano sea capaz de observar parte de sí mismo como si fuera un objeto: se da ahí una proyección en la que podemos encontrar una vía de salida para los deseos reprimidos —que el doble realizaría (*ibidem.*: 2494-2495).

Otro de los temas que según Freud provoca el sentimiento de lo siniestro es la *repetición de lo similar* (el retorno involuntario a un mismo lugar, la reiteración de determinados aspectos durante un mismo día, etc.), pues todo ello nos hace sospechar de alguna fuerza exterior que somos incapaces de dominar y, como cuando se nos presenta el doble, sentimos una amenaza indeterminada<sup>251</sup>. Volviendo a la definición inicial: cuando aquello que era familiar de repente se vuelve extraño, deviene espantoso.

El psicoanalista menciona también los deseos perversos que se hacen realidad, los presentimientos que se cumplen, el animismo y el mal de ojo, que remiten a la «omnipotencia de las ideas». Pero también la epilepsia y la demencia (por asociarse con fuerzas ocultas) y todo aquello que remita a miembros mutilados y dotados de vida, por su ya mencionada relación con el complejo de castración, uno de los miedos primordiales,

<sup>250</sup> Rank publica en la misma revista, en 1914, un estudio sobre el tema del doble que ampliará años más tarde.

<sup>251</sup> Aunque ello se debe a «que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (...) provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer» (*ibidem.*: 2496. La cursiva es del original). Freud desarrolla este aspecto poco después en su obra *Más allá del principio de placer*.

a su parecer, que parte de la infancia, es reprimido y vuelto al subconsciente. Al retornar, por alguna asociación, estos complejos, sin que sepamos discernir su origen, se daría el sentimiento de lo siniestro.

Recapitulando: la teoría psicoanalítica ha demostrado que el afecto reprimido se convierte en angustia, por lo que entre las formas de lo angustioso se da el retorno de lo reprimido, que es lo siniestro. De ahí que se pase con facilidad de lo Heimlich a lo Unheimlich, pues no se trataría en realidad de novedad, sino de algo que ya era familiar para la psique pero que devino extraño por el mecanismo de represión (*ibídem.*: 2498). Pero para que todo ello resulte siniestro se deben dar unas determinadas circunstancias y recibir, si se trata de la ficción, un tratamiento adecuado.

En *Más allá del principio de placer*, un texto que compone entre 1919 y 1920, estrechamente relacionado con el anterior, Freud contrapone las pulsiones de Eros y Tá-natos, de amor y de muerte, al notar que las acciones del individuo no se dirigen únicamente a la satisfacción de los instintos, es decir, a satisfacer el principio de placer. Y ello no siempre se debe al hecho de aplazar un placer inmediato con el fin de adaptarse a otro de los principios que rigen nuestro proceder psíquico (el de realidad), o a conseguir con dicho aplazamiento, más adelante, un bien mayor. Así, la pulsión narcisista, erótica, vital, lucha contra la masoquista y destructora. Esta última respondería, concluye, a la regresión a un estado originario:

«Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: *La meta de toda vida es la muerte*; y, retrospectivamente: *Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*». (FREUD 1992b: 38. En cursiva el original).

La infelicidad del individuo, pues, no solo hay que achacarla a los acontecimientos exteriores, sino que procede de los propios mecanismos psíquicos<sup>252</sup>. La pulsión de muerte le sirve, asimismo, para acabar de elaborar un concepto que ya había surgido en escritos anteriores: la compulsión de repetición. Se basa esta en la tendencia a repetir toda una serie de acciones, pensamientos, sueños, etc., que resultan dolorosos para el individuo. En el neurótico deviene una especie de ritual sin el cual su angustia deviene

---

<sup>252</sup> Freud está en deuda con una de sus discípulas, la rusa Sabina Spielrein, quien ya notó el impulso autodestructivo del ser humano, un antecedente de la pulsión de muerte freudiana. Véase VALLEJO; SÁNCHEZ-BARRANCO, 2003.

insoponible. Pero incluso los niños repiten, en el juego, sucesos desagradables<sup>253</sup>. Llega a la conclusión de que la repetición, por dolorosa que sea, encubre un hecho reprimido que se desea dominar o superar. En cierto modo, la repetición es un ensayo para una acción fallida, pero es, asimismo, una manera de rodear, para evitarlo, el trauma que causa el sufrimiento. Nótese la relación de esta teoría con la *repetición de lo similar* como tema de lo siniestro, también regido por ese principio más allá del de placer. La angustia que le va asociada remite, asimismo, a un contenido psíquico reprimido.

Hélène Cixous (1972: 199-216) analiza exhaustivamente, párrafo por párrafo, el ensayo sobre lo siniestro de Freud tratando el texto, más que como un ensayo teórico, como la novela personal de Freud, como el síntoma del psicoanalista que por añadidura ofrece un análisis sobre el concepto ya que encuentra en el texto los mismos elementos que Freud introduce para determinar la naturaleza de lo siniestro: el *retorno* de experiencias pasadas del psicoanalista para evocar y *representarse* el sentimiento que se dispone a analizar, la *represión* (mediante el rechazo por insuficiente de la teoría principal de su predecesor, Jentsch, que sin embargo él mismo utiliza), la *indefinición* y la *incertidumbre intelectual* que el mismo concepto encierra, los *dobles* entre los casos de Freud (en el *Hombre de los lobos*<sup>254</sup>, por ejemplo) y los personajes de la narración de Hoffmann, el número elegido por Freud como ejemplo de lo que retorna y se tiene por *premonitorio*, elección que no sería casual<sup>255</sup>, etc. De este modo, más que rellenar las lagunas que descubre en el texto, o proponer un arreglo coherente a la falta de estructura que encuentra en el ensayo freudiano, Cixous elabora un *metaanálisis* del mismo y viene a constatar cómo los miedos, la angustia —elementos, estos, en la familia de lo siniestro según Freud— y lo reprimido del propio Freud se encuentra en el texto.

---

<sup>253</sup> Freud observó a su propio nieto en el juego del denominado *Fort-Da*: se trataba de lanzar lejos de sí un juguete atado con un hilo para recuperarlo inmediatamente. El niño acompaña el lanzamiento del lanzamiento «*fort*» (fuera), y su recuperación con la expresión jubilosa «*da*» (aquí). El psicoanalista interpretó esta actividad como la referencia a las partidas de la madre, en las que sufría su ausencia, y a la alegría de su retorno. Con el juego sería el niño quien alejaría a la madre voluntariamente, a pesar de su tristeza, para volver a tenerla cerca acto seguido (FREUD 1992b: 14-15).

<sup>254</sup> En este caso, el paciente de Freud presenta una fobia a los lobos tras la visión traumática, durante su infancia, de los padres copulando. La postura que utilizaban, *a tergo*, fue asociada por el paciente con el animal en cuestión.

<sup>255</sup> Si en un mismo día nos encontrásemos, dice Freud, con el número 62 en actividades ordinarias, pero demasiado repetidamente, achacaríamos a este acontecimiento un significado oculto, se tomaría como un signo aciago. Freud cuenta con 63 años cuando publica el ensayo: ha vencido la amenaza de muerte de ese número *perseguidor*, pero al mismo tiempo deviene, de algún modo, un resucitado —otro de los motivos, por cierto, de lo siniestro.

A pesar de la fortuna del ensayo, que encontrará repercusión sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo XX, este también ha recibido críticas. Louis Vax, por ejemplo, como especialista de la literatura fantástica, reprocha a Freud, entre otras cosas, que no observó que en lo fantástico, un mundo original, los conceptos científicos no tenían cabida; de un modo similar, trata a los personajes ficticios como a seres vivos, confundiendo así los diferentes modos de existencia. A su parecer es un error pretender traer al campo de la sexualidad lo fantástico vivido así como rechazar, en la ficción, lo fantástico que carece de sexualidad (VAX 1987: 30-52, 308-309).

Una cuestión similar surge de la mano de Andrea Bellavita cuando analiza el texto freudiano sobre lo siniestro en su *Schermi perturbanti (Pantallas siniestras)* y se pregunta si lo siniestro en *El hombre de la arena* lo es para Nataniel, el protagonista del relato, o para el espectador. Concluye que para el primero, por lo que el lector quedaría *fuera del texto* (BELLAVITA 2005: 30), y que, acerca de la cuestión de la distinción de lo siniestro en la realidad y en la ficción, apuntada pero no resuelta, habría optado por dejar a los estetas lo siniestro en el texto (*ibíd*: 44)<sup>256</sup>. Sin embargo, el relato de Nataniel sirve para ejemplificar cómo emerge y actúa lo siniestro del mismo modo que lo hacen, para dar cuenta de diferentes tipos de experiencia, las anécdotas en las que el propio Freud está involucrado. Lo siniestro no se da necesariamente para el espectador con la mera lectura de estos acontecimientos, sean estos reales o no, pero puede reconocerlos en sí mismo y, por supuesto, actuar entonces la *empatía* y el *contagio sentimental*.

Mladen Dolar sostiene que lo siniestro es un concepto esencial que se encuentra en el mismo núcleo del psicoanálisis; Freud lo introdujo con acierto en la disciplina, pero —sostiene— no supo como utilizar esa clave y su escrito quedó en tan solo un esbozo de teoría (DOLAR 1991: 5).

En su artículo sobre las relaciones entre el psicoanálisis y el terror en la contemporaneidad, Angela Connolly, analista jungiana, sostiene que lo siniestro no puede restringirse a la represión de lo familiar<sup>257</sup> y confiere más importancia a la incertidumbre intelectual que refería Jentsch. Conviene, con Cixous, en la implicación demasiado per-

<sup>256</sup> El problema según Bellavita es que Freud psicoanaliza el texto y presupone una identificación total entre el lector y el personaje (BELLAVITA 2005: 47).

<sup>257</sup> Aquí podríamos afirmar que no se trata tanto de restringir lo siniestro a un único motivo —crítica precisamente que Freud hace a Jentsch—, sino a los esfuerzos del psicoanalista por encontrar un común denominador, una definición que reúna los datos de la investigación que ha realizado.



sonal (con sus fobias y obsesiones) de Freud, pese a sus pretensiones de objetividad. La incertidumbre también afecta —sigue aquí a Lacoue-Labarthe— a la vida del propio individuo que se ve invadido por lo siniestro. Declaraciones tales como «no estoy muerto» o «sobreviviré» implican una duda que busca la certeza en la afirmación. Con Derrida lo siniestro es también lo indecible<sup>258</sup> (CONNOLLY 2003: 411-413) . A pesar de estas críticas, cuando traza las categorías del horror en la ficción contemporánea, conserva para la de lo siniestro la teoría freudiana principal.

Otra de las lagunas que se han encontrado en el texto la refiere en su monográfico sobre lo siniestro el académico británico Nicholas Royle (2003), quien echa en falta un mínimo desarrollo del fenómeno del *déjà vu* —uno de los modos de la repetición de lo similar— y sus derivados, que sí menciona en otros escritos —como la *Psicopatología de la vida cotidiana*— como fenómeno siniestro.

Andrea Bellavita (2005), desde la teoría cinematográfica, destaca cómo, a pesar de tomar Freud en su ensayo sobre lo siniestro un tema concerniente a la estética —insistiendo, además en el carácter negativo de este tipo de experiencia—, no saca a relucir en momento alguno el placer que también conlleva. Sin embargo, el placer que emana de la obra de arte ya ha sido tratado en «El poeta y la fantasía», y el goce procedente de los impulsos destructores será ampliamente analizado en *Más allá del principio del placer*.

En el resto de subcapítulos dedicados a la teoría de lo siniestro observaremos con más detalle algunas de las consecuencias del texto freudiano.

### 3.2.2 La angustia: Martin Heidegger y Jacques Lacan

En la configuración temprana del concepto de lo siniestro, Heidegger y Lacan son tenidos en cuenta por el pensamiento posterior como pilares fundamentales de la misma, el primero desde el plano existencial —con algunas connotaciones literarias— y el segundo en el psicoanalítico —con algunas incursiones en la estética. Estas aportaciones serán, asimismo, permeables a las diversas disciplinas que retomarán lo siniestro para tratar sus consecuencias no solo estéticas sino también éticas y políticas.

---

<sup>258</sup>Lo cual, por otra parte, no contradice la teoría freudiana y está en consonancia con la lacaniana.

Heidegger no elabora propiamente una teoría de lo siniestro, pero el concepto planea por sus escritos adquiriendo diversas connotaciones. A pesar de los pocos años que separan su obra magna, donde ya utiliza el término, con el artículo de Freud, no hace referencia alguna al psicoanalista. En sus escritos, lo siniestro aparece vinculado a la angustia que acompaña al hecho de adquirir conciencia de la situación que ocupa el individuo en el mundo<sup>259</sup>. Así, la angustia es abordada aquí desde un plano existencial (o, mejor dicho, ontológico), ya que el plano psicológico en autores que lo preceden, como el danés Søren Kierkegaard, le parece insuficiente. En *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, de 1925, y dos años más tarde, en *Ser y tiempo*, expone de manera similar este tema.

En *Ser y Tiempo* expone la naturaleza del miedo desde tres puntos de vista: con el *ante qué* del miedo, se trata de determinar cómo se nos aparece ese ente que consideramos temible. Se nos presenta como amenazante por su condición de perjudicial y procede de una zona determinada que se experimenta como inquietante. Es al acercarse lo temible que deviene amenazante, ya que es en el acercamiento que podría afectarnos. Aunque también podría no hacerlo, posibilidad, por otra parte, que sin embargo no evita el miedo. El segundo punto de vista, *el tener miedo*, es el «dejar-se-afectar» por lo amenazante al descubrir su carácter temible. Mientras este actúa, es posible discernir de qué se trata (en lo temible). Por último, con el *por qué* del miedo establece lo que es el ente, el *Dasein* (ser-ahí) que tiene miedo, en tanto que se ve afectado su ser. El peligro afecta a su lugar en el mundo, es por ello que cuando le amenaza ya ha pasado el sujeto necesitará «reencontrarse» (HEIDEGGER 1997: §30, 140-142, 164-166)

En *Prolegómenos* había definido la *angustia* como uno de los tipos de miedo, pero un miedo que en realidad no debería llamarse así ya que el objeto es indeterminado y no se da el temor frente a algo que «está ahí en el mundo» (HEIDEGGER 2006: 361). A pesar de la indeterminación, hay un acercamiento de la amenaza<sup>260</sup> —por la posibilidad de lo que podría ser y el hecho de no poder hacer nada para evitarlo— de tal envergadura que «opreme» aun sin estar presente. No hace falta hallarse en soledad ni en la oscuridad, en cualquier lugar se puede presentar, incluso en lo más familiar. La expresión utilizada en ese caso es «*me siento inquieto, me siento extraño*» —En el alemán original: «*es wird*

<sup>259</sup> Es decir, en el seno de su sistema filosófico, orientado a la comprensión del *Ser*.

<sup>260</sup> Podemos observar cómo este acercamiento sería, por otra parte, el que marcaría la distinción entre lo sublime —que también juega con la amenaza del peligro— y lo siniestro.

*einem unheimlich*»— (*ibíd.*: 362. En cursiva el original). En el mundo más familiar se siente uno fuera de casa. Cuando acaba la angustia se suele decir que «no era nada», y así era efectivamente, aunque fuera más apremiante que el mismo miedo. De lo que se trata en la angustia, según Heidegger, es del «*mundo en su propia mundanidad*», del mismo modo que lo amenazado es el «*estar-siendo-en-el-mundo en cuanto tal*» (*ibíd.*: 363) y descubrir que no se está en casa. En la angustia se descubre aquello en lo que consiste el mundo estando en él: «La angustia no es otra cosa que la experiencia por antonomasia del ser, en el sentido del estar-siendo-en-el-mundo» (*ibíd.*: 365)<sup>261</sup>. En *Ser y tiempo* amplía y matiza el concepto de angustia: «*El ante-qué de la angustia es el estar-en-el-mundo en cuanto tal*» (HEIDEGGER 1997: §40, 186, 208). La indeterminación, el «ninguna parte» de la que procede, es el mismo estar en el mundo, es el mismo *Dasein* (*ibíd.*: 343, 360). Lo siniestro es correlativo a la angustia y se da, en síntesis, por sentirse el individuo fuera de lugar, en lo más ajeno, cuando apercibe su lugar en el mundo. Se trata, pues, de una angustia existencial, no patológica, que como observara Freud en relación con la etimología del término procede de esa paradoja entre lo extraño y lo familiar.

«En la angustia uno se siente “desazonado” [*unheimlich*]. Con ello se expresa, en primer lugar la peculiar indeterminación del “nada y en ninguna parte” en que el *Dasein* se encuentra cuando se angustia. Pero, la desazón [*Unheimlichkeit*] mienta aquí también el no-estar-en-casa [*Nicht-zuhause-sein*]. En la primera indicación fenoménica de la constitución fundamental del *Dasein*, al aclarar el sentido existencial del estar-en a diferencia de la significación categorial del “estar dentro”, el estar-en fue caracterizado como un habitar en..., estar familiarizado con... (...) la familiaridad cotidiana se derrumba. El estar-en cobra el “modo” existencial del no-estar-en-casa [*Un-zuhause*]. Es lo que se quiere decir al hablar de “desazón” [*Unheimlichkeit*]» (*ibíd.*: 188, 210-211).

Y el arte, como ya observamos en la primera parte de esta investigación en relación con los comentarios de *El origen de la obra de arte*, es uno de los medios que nos transmiten esa conciencia del *Dasein*; por ello el autor también se sirve de la literatura para exponer sus ideas.

Según el filósofo estadounidense David Farrell Krell (1992: 46-47), autor que traza líneas paralelas entre el ensayo de Freud y las nociones heideggerianas relativas a la angustia y la *Unheimlichkeit*, el pasaje más siniestro en Heidegger procede de la cita que

<sup>261</sup> Heidegger distinguirá la *angustia de muerte* del *miedo a la muerte*: en el primer caso no se trata del miedo a morir, sino de la misma angustia de estar-siendo-en-el-mundo; simplemente es al final, cuando todo acaba, ante la muerte, que ello («el mundo sin más») se revela (HEIDEGGER 2006: 365).

este realiza en sus *Problemas fundamentales de la fenomenología* de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, de 1910, una extensa cita acerca de la contemplación de unas casas en ruinas, parcialmente demolidas y que, mediante las paredes desgastadas, las abyectas tuberías y los oscuros rincones todavía muestran las huellas de los que las habitaron. La descripción finaliza con el narrador echando a correr por haberse topado con lo *terrible* al reconocer el muro no demolido que lo «atraviesa: es un hogar en mí». El «se está en casa en mí»<sup>262</sup>, de Rilke, lo contraponen Krell al «no estar en casa» de Heidegger (*ibíd.*: 47). Podríamos añadir que con ello Rilke ha revertido la definición que elaboraría Freud años más tarde: lo espantoso que se reconoce como lo más familiar. Sin embargo, el orden de los factores es indiferente, pues se trata de todos modos de esa coincidencia inquietante entre lo extraño y lo familiar, lo ajeno y lo propio, que se experimenta como terrible.

También para Lacan lo siniestro es correlativo a la angustia: «Así como abordé el inconsciente mediante el *Witz*, abordaré este año la angustia mediante lo *Unheimlichkeit*», anuncia en su décimo seminario, que dedica a este tema (LACAN 2006:52). Sin embargo, la angustia ya ha sido esbozada en el seminario sobre la Transferencia, donde anuncia que esta se da en el *yo*<sup>263</sup> en relación con su deseo —deseo de la falta originaria del individuo— porque perturba la imagen en la que uno se reconoce (LACAN 2009: 404-406). Del mismo modo: «si la angustia es lo que he dicho: una relación de sostén respecto al deseo allí donde el objeto falta, el deseo, invirtiendo los términos, es un remedio para la angustia» (*ibíd.*: 411). Este deseo, sostiene en el seminario sobre la angustia, está vinculado a lo que expresa mediante el grafo  $-\phi$  (*menos phi*): la castración, la ausencia del falo en su dimensión simbólica, su significante:

262 «*It is a home in me*». Con la traducción se pierde el *It* (el *ello* que en castellano es innecesario), que Krell subraya porque le permite hacer entrar a Freud en escena con el *It* (o *Id*, o *Es*) psicoanalítico: el Ello, lugar de las pulsiones inconscientes que si logran exteriorizarse pueden resultar, a causa de la censura y la represión, siniestras.

263 Utiliza aquí el concepto del *yo* de la segunda tópica freudiana, el intermediario entre (y la conciencia de) los estímulos del mundo exterior y los impulsos y necesidades interiores, la fachada y lo más superficial de la psique humana (FREUD 1992c: 182-183). Tras la aportación de Lacan en la formación del *yo* mediante el estadio del espejo, esto es, mediante la fase infantil en que el sujeto reconoce su reflejo y adquiere por primera vez una imagen unitaria de su ser (LACAN 1966), el *yo* lacaniano quedará designado como el *i(a)*, «el yo en cuanto imagen del otro» (2009: 404); «imagen del cuerpo que funciona en lo material del sujeto como propiamente imaginaria, o sea libidinalizada» (LACAN 2006: 50). En definitiva (como ya expuse algo más largamente en el apartado 1.4.2.2, donde también perfilé brevemente el concepto del *objeto a*), el *yo* se forma a partir de una imagen que está fuera de uno mismo —«Este *i(a)* está dado en la experiencia especular, pero (...) ésta es autenticada por el Otro» (*ibíd.*: 51)—, y en esta imagen hay algo que no aparece en el reflejo (pues en el proceso se produce una pérdida), el *objeto a*.

«Lo *unheimlich* es lo que surge en el lugar donde debería estar el menos-*phi*. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puede expresarme así, es que la falta viene a faltar» (LACAN 2006:52).

Ya que la verdadera angustia, como ya referí capítulos atrás, es que *eso* no falta (*ibíd*: 65). La castración imaginaria es necesaria para la constitución del sujeto, y se refiere a la separación, en la infancia, del cuerpo de la madre mediante la intervención paterna, cuya prohibición de esa unión madre-hijo en un solo ser simboliza Lacan con ese grafo de la castración ( $-\phi$ ). El *yo*, pues —insisto— implica una falta originaria que aunque por ella el individuo se sienta incompleto e infeliz, y generando el deseo de lo que falta, queda angustiado si algo emerge en su lugar. Esta falta originaria se relaciona con otro concepto que también Lacan reinterpreta de Freud: la Cosa (*das Ding*): se trata del objeto originariamente perdido y en torno al cual el ser humano se mueve guiado por su deseo, a pesar de ser también *extraño*:

«Le *Ding* comme *Fremde*, étranger et même hostile à l'occasion, en tout cas comme le premier extérieur, c'est autour de quoi s'oriente tout le cheminement du sujet (...) au monde de ses désirs» (LACAN 1986: 65)<sup>264</sup>.

El arte, la religión y el discurso científico tienen diferentes modos de sublimar la cosa; en el caso del arte, se trata de un «cierto modo de organización alrededor de este vacío» («un certain mode d'organisation autour de ce vide» (*ibíd.*: 155).

En el *menos-phi* está «la casa del hombre», el *Heim*, que encontramos en el Otro —más allá de la imagen especular en la que, recordemos, algo faltaba—, y será por ello que en la experiencia del doble —el doble como no castrado— se dará de un modo privilegiado lo siniestro. En la experiencia de la realidad ese *unheimlich* es, según Lacan, demasiado fugitivo; la ficción lo muestra y articula de un modo más claro. La angustia, lo siniestro, aparecen «*Súbitamente, de golpe* (...) y permite que surja aquello que, en el mundo, *no puede* [en el sentido de no estar permitido] decirse» (LACAN 2006: 86). Lacan utiliza la metáfora de un cuadro enmarcado por una ventana que tiene la única función de impedir ver a través de ella (*ibíd.*: 85). La imagen protege, pues —nuevamente—, de lo real. Con lo siniestro, esa imagen se rasga y aparece algo que ya estaba ahí. «La angustia es este corte —este corte neto sin el cual la presencia del significante, su funciona-

<sup>264</sup> «La *Ding* como *Fremde*, extraña e incluso hostil en ocasiones, en todo caso como el primer exterior, es a su alrededor que se orienta todo el derrotero del sujeto (...) al mundo de sus deseos». Traducción propia.

miento, su surco en lo real, es impensable» (*ibíd.*: 87). En lo siniestro, pues, se desvanece el sentido.

Esta relación entre el cuadro y lo que emerge cuando este se rasga, o cuando aparece la *mancha* que amenaza con expulsarnos del mismo, como sugería al final del capítulo 1.4.4, guarda relación con los dos elementos que el escritor y filósofo francés Roland Barthes denomina, en *La cámara lúcida*, *studium* y *punctum*. Barthes se pregunta en esta obra sobre la atracción que ejercieron sobre él las fotografías de una revista ilustrada, en las que captaba la coexistencia de dos elementos heterogéneos que he mencionado. El *studium*:

«Es una extensión (...) que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...) remite siempre a una información clásica (...) Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política» (BARTHES 2006: 57).

El *studium* es, pues, lo familiar, pertenece al orden de lo *simbólico* y permanece en el ámbito de lo racional y comunicable. El *punctum*, en cambio, lo define como una herida, una marca, mancha o agujero, «ese azar que (...) *me despunta* (pero que también me lastima, me punza» (*ibíd.*: 59), en el *studium*; es decir: no procede sino de este. Es aquello que de manera subjetiva —porque algo proyectamos ahí— capta especialmente nuestra atención, hiriéndola, sin nada ya que ver con las convenciones sociales. «Muy a menudo, el *punctum* es un “detalle”, es decir, un objeto parcial» (*ibíd.*: 79). Es, pues, el punto extraño que nos interroga desde lo familiar de la imagen.

En el capítulo 1.4.2.2 ya observamos algunos aspectos acerca de la belleza y su función según Lacan. Esta tenía algún tipo de relación con el deseo: en el seminario sobre la *Ética del psicoanálisis* expone que lo que hace el artista es conferir una forma bella al deseo prohibido. Los estetas han afirmado que la belleza suspende el deseo, y de hecho, por una parte, lo transforma y, por ende, se diría que lo elimina; por la otra, lo hace manifiesto (LACAN 1986: 279). Lo bello, en definitiva actúa de límite ante el deseo para que este no resulte terrible, produce una ceguera que impide ver lo que hay más allá de esta, lo que no puede ser visto (*ibíd.*: 327). En el siguiente seminario, sobre la Transferencia, resume el anterior y se detiene al final de la síntesis en la función de la belleza, que retomará:

«la belleza, en tanto que adorna, más bien tiene por función constituer el último dique antes del acceso a la cosa última, a la cosa mortal, allí donde la meditación freudiana aportó su último testimonio bajo el término de pulsión de muerte» (LACAN 2009: 15).

Como sostuviera Nietzsche acerca de la belleza apolínea de las apariencias, esta constituye un velo que cubre lo terrible de la vida.

Mladen Dolar añade otras aportaciones de Lacan a la teoría de lo siniestro. En primer lugar expone que, a falta de un término equivalente en su complejidad al término *Unheimlich* en lengua francesa, Lacan acuñó la extimidad (*extimité*), concepto referido al desvanecimiento de los límites entre el interior y el exterior del sujeto —que la filosofía tradicional se ha esforzado durante siglos en delimitar—, el lugar donde ambos coinciden y que por lo tanto deviene amenazante, provoca angustia y horror. Es lo más íntimo y a la vez el cuerpo extraño: lo siniestro. Lacan acuña el término extimidad en el seminario 16, de 1968-1969, conocido bajo el título *De un Otro al otro*. En un determinado momento recupera el contenido de un seminario anterior donde trazaba la dialéctica del placer (que es buscado y evitado al mismo tiempo) y su límite. Aquel incluye una zona prohibida, situada allí donde el placer es demasiado intenso, y que también denomina campo de goce<sup>265</sup>. Si para la zona en que sitúa dicho *goce*, en la anterior ocasión utilizó el término vacuola, ahora expresa la necesidad de un nuevo vocablo:

«esta interdicción en el centro, que constituye, en suma, lo que nos es más cercano sin dejar de sernos exterior. Habría que inventar la palabra *éxtimo* para designar lo que está en juego (...) una exterioridad jaculatoria, por lo cual lo que me es más íntimo es justamente lo que estoy forzado a no poder reconocer más que en el afuera» (LACAN 2008: 206).

Un ejemplo de ello es el grito; un grito que no es necesario que se produzca, como en la obra del mismo título del pintor noruego Edward Munch. La serie de instancias que Freud enumera para mostrar los modos de aparición de lo siniestro tienen en común el hecho de que devienen la irrupción de lo Real en la realidad aceptada. Todos estos elementos giran en torno al *objeto a*, la mayor contribución de Lacan al psicoanálisis (DOLAR 1991: 6).

<sup>265</sup>El *goce* en su sentido psicoanalítico se refiere a ese placer masoquista que implica también el sentimiento de culpa; está relacionado con aquella pulsión que Freud encontrara *más allá del principio de placer*: la de muerte. Se trata de un concepto complejo tratado en diversos de los seminarios de Lacan. Como apunta la psicoanalista Laura W. Vaccarezza: «El goce es la suposición de un deseo satisfecho. Es decir, la creencia de que es posible encontrar ese objeto perdido [el objeto *a*] que, paradójicamente, nunca se ha tenido. Podría equipararse al incesto, a la muerte y a la locura» (VACCAREZZA 2002: 47). De aquí en adelante, utilizaré la cursiva cuando emplee el término en este sentido.

Aunque Freud trate lo siniestro como un presupuesto universal, sus ejemplos se sitúan de algún modo en la Ilustración. En las ciudades premodernas la dimensión de lo siniestro estaba cubierto y velado por lo sagrado e intocable. Diversos autores han subrayado que la novela gótica se escribió al mismo tiempo que la Revolución Francesa. Así, la irrupción de lo siniestro se dio en paralelo a las revoluciones burguesas e industriales y la racionalidad científica (*ibíd*: 7).

Sobre la incertidumbre intelectual (la cual encuentra Todorov en lo fantástico, una de cuyas variantes es equivalente a lo siniestro<sup>266</sup>), que en términos de Lacan es lo real que irrumpe en la realidad de lo familiar, el psicoanalista francés acabará revirtiendo la fórmula de Freud apelando a la certidumbre<sup>267</sup>: las creencias del ser humano están tan arraigadas, que incluso el conocimiento que las refuta no tiene nada que hacer. Dolar acude aquí a la fórmula de Octave Mannoni «Je sais bien... mais quand même» («sé muy bien que... pero incluso así»). Incluso cuando sabemos que algo va a suceder de una manera determinada, aún creemos que puede resolverse de otro modo (como sostuviera Freud en varias ocasiones, todo ser humano sabe que va a morir, y aún así en el fondo guarda la creencia de que conseguirá librarse de la muerte<sup>268</sup>). Lo realmente horrible, pues, no sería la incertidumbre sino saber de antemano lo que pasará; lo siniestro consiste en no tener esa esperanza. Se trata de una certeza más allá de cualquier certeza que pueda dar la ciencia. La lógica de lo siniestro es directamente opuesta a la lógica del suspense. Desde una perspectiva lacaniana, lo siniestro procede de una certeza demasiado grande, cuando escapar a través de la duda ya no es posible, cuando el objeto se acerca demasiado (DOLAR 1991: 22-23). Pero en esta certidumbre, como en el percatarse (certeramente) del lugar que el individuo ocupa en el mundo, según Heidegger, hay una

266 En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov distingue dos posibles vías en las que se resuelve lo fantástico del relato para el lector: o bien se decide que los hechos tienen lugar en el marco de la realidad común, y se explican de manera racional, o bien se admiten otras leyes de la naturaleza sin las cuales lo fantástico queda sin explicar. En el primer caso tenemos lo siniestro (*étrange*), en el segundo lo maravilloso (*merveilleux*). Lo siniestro, además, no cumple todas las reglas de lo fantástico: se limita a la descripción del miedo más que relacionarse con los hechos externos, que finalmente son explicados mediante el sueño, la alucinación, etc. Se dedica a jugar con los límites, con la excepción de la vida humana (véase el segundo capítulo de TODOROV 1970:53-72).

267 La angustia, según repite en el seminario del mismo título y en contra de la distinción común entre la angustia y el miedo, «no es sin objeto», y «es quizás de la angustia de donde la acción toma prestada su certeza» (LACAN 2006: 88).

268 «La biología aún no ha logrado determinar si la muerte es el destino ineludible de todo ser viviente o si sólo es un azar constante, pero quizá evitable, en la vida misma. El axioma de que todos los hombres son mortales aparece, en verdad, en los textos de lógica (...) pero no convence a nadie, y nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad» (FREUD 1973b: 2498).



pérdida de sentido que resulta angustiosa —y es a partir de esa angustia, según este último, que el ser humano podrá optar por diferentes vías. En lo siniestro —como en el *temor* aristotélico— nada está totalmente perdido.

### 3.3 La teoría de lo siniestro II: el camino del exceso

En este apartado expondré brevemente el recorrido de la periodización de la teoría de lo siniestro hasta la actualidad siguiendo, en primer lugar, el reciente y exhaustivo estado de la cuestión sobre lo *Unheimlich* de Anne Masschelein (2011). Me detendré en determinados puntos para marcar algunos de los hitos de dicha teorización en diferentes disciplinas y añadiré algunas fuentes interesantes para esta investigación que la autora no tiene en cuenta. Heidegger y Lacan han sido, como Freud, tratados a parte ya que son sobre todo sus aportaciones las que encontraremos en muchas de las ramificaciones que suscitará la teoría de lo siniestro.

La docente belga de estudios culturales y teoría de la literatura Anneleen Masschelein apunta cómo, desde la teorización de lo siniestro por parte de Freud, en 1919, habrían de pasar unas décadas para que el tema volviera a suscitar interés. Entraríamos en los 1960, cuando se lo retomaría de manera aislada, para encontrar a partir de la década de 1980 un nuevo empuje, en el contexto de las ansiedades de la era global del tardocapitalismo generado por la Guerra Fría, el terrorismo, el nacionalismo, la inmigración y la xenofobia, la omnipresencia de la imagen y otros simulacros, etc. El concepto se expandiría y canonizaría en los 1990, y partiendo del análisis freudiano trascendería a toda una serie de campos de estudio, para pasar a influir de manera ya contundente, entre finales del siglo y el nuevo milenio, al ámbito del arte (MASSCHELEIN 2011: 4-6). Si en 1965 todavía era poco habitual que los académicos centraran sus investigaciones en este tema<sup>269</sup>, en menos de cincuenta años la materia no solo había sido aceptada, sino que se encontraba bien presente en diversas disciplinas. La autora se dispone a presentar un mapa del proceso de conceptualización de lo siniestro, comenzando por la genealogía de la teoría desde la aportación freudiana hasta llegar al despliegue que el concepto ha suscitado en las más variadas disciplinas.

Entre 1919 y la década de 1960, se da lo que la autora denomina un estadio de «preconceptualización», caracterizado por la existencia de unas pocas notas y difíciles de rastrear. Sin embargo, ya hay estudios relacionados, desde *El doble* de Otto Rank,

---

<sup>269</sup> La autora refiere aquí la anécdota de la lectura inaugural en el Westfield College de Londres del profesor Siegbert S. Prawer, titulada *'The Uncanny' in Literature. An Apology for its Investigation*, donde dedica parte de sus esfuerzos en defender el estudio de lo siniestro en literatura. Una disculpa, subraya Masschelein, que en poco tiempo dejó de ser necesaria (MASSCHELEIN 2011: 1).

publicado en 1925, y *Der eigene und der fremde Gott*, de Theodor Reik, de 1923, menos conocido, que aplica el concepto al estudio de la religión.

Es en Francia, alrededor de los círculos lacanianos y derrideanos<sup>270</sup> cuando comienza, entre las décadas de 1970 y 80, la conceptualización de *l'inquiétante étrangeté*. En esta época se vincula con lo fantástico en la literatura, cuyos exponentes máximos para el tema que nos ocupa son Roger Caillois, Tzvetan Todorov y Louis Vax<sup>271</sup>.

Como estudioso de la literatura fantástica, Louis Vax centra su análisis sobre lo siniestro (*étrange*) y la seducción que este provoca centrándose en la obra literaria. Lo siniestro sería el sentimiento provocado por la pieza fantástica, pero requiere de la complicidad del espectador. Sitúa, así, lo siniestro del lado del objeto. Sin embargo, la experiencia estética une objeto y sujeto. La seducción que procede de lo extraño, según sostiene, viene a coincidir con el horror, conforman una unidad: horror y atracción se dan ante lo que es extraño y procede —siguiendo a Freud— de uno mismo (VAX 1987: 13). Aunque es contrario a la clasificación, en *Arte y literatura fantásticas* traza una serie de delimitaciones con las que acota, efectivamente, lo fantástico, que observamos contiene rasgos de lo ambiguo, misterioso, sobrenatural, elementos que desde la antigüedad se han abierto camino en la literatura pero que sólo a partir el siglo XVIII se desarrolla plenamente para encontrar su máximo apogeo a inicios del xx. Cita en este punto, en nota al pie, a Jorge Luis Borges cuando este encuentra la génesis del género en una pequeña novela de W. Beckford (1760-1844): «Hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior» (VAX 1965: 73)<sup>272</sup>.

270 En el contexto de lo *irresoluble* (*indécidable*), relacionado con la palabra *hymen* en el texto de Mallarmé, según expone el filósofo francés Jacques Derrida en *La doble sesión*, y de la *fantología* (*hantologie*), neologismo acuñado en *Espectros de Marx*, obra en que reivindica el pensamiento de Marx contra el capitalismo imperante mediante su espectro, al cual conjura, y el asedio del fantasma (DERRIDA 1993).

271 En estos autores el término usado es *étrange*, que en este contexto se refiere a lo siniestro (que suele utilizar, en la voz francesa, *étrangement inquiétante* o *l'inquiétante étrangeté*). Las traducciones al castellano suelen optar por la traducción más literal de *étrange* (extraño).

272 *Vathek*, obra orientalista sobre el pacto del califa que da nombre al relato con las potencias demoníacas, pese al hecho de no poseer un argumento complejo y no ser más que «una mera curiosidad» ofrece, según Borges, el primer infierno literario verdaderamente «atroz» y se adelanta a los siniestros ambientes de Robert Louis Stevenson, Gilbert Keith Chesterton, Edgar Allan Poe y Herman Melville (BORGES : 731-732).

La *canonización* del concepto de lo siniestro, tal como denomina Masschelein a la siguiente fase en la elaboración histórica de la teoría, se da cuando el término aparece por doquier en diferentes campos, instalándose con especial relieve en los estudios de literatura y teoría estética —ámbito en el cual lo siniestro quedaría asociado, a menudo, a lo sublime y el Romanticismo<sup>273</sup>.

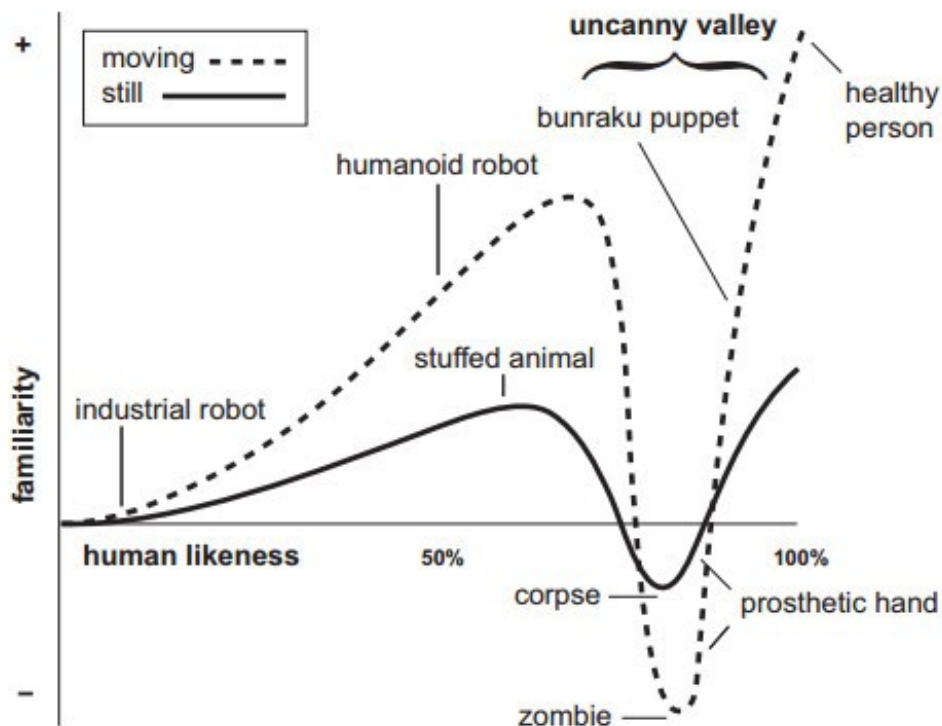
Uno de los discursos en los que lo siniestro cobra importancia es el de la alienación política existencial, como indica Masschelein. En este campo se toma, además de Freud y la teoría de la represión, la noción según aparece en Heidegger en su relación intrínseca con el *Dasein*. En este punto, es preciso detenerse brevemente en la teoría que aporta Kristeva, en *Extranjeros para nosotros mismos* (de 1988), que influirá en la teoría postcolonial. Aquí repasa el concepto de *extranjería* en la cultura occidental (principalmente la literatura y la filosofía) desde la antigüedad clásica hasta la época contemporánea. Kristeva (1988: 221-234) se detiene en lo siniestro freudiano (*inquiétante étrangeté*) para subrayar cómo es a partir de este momento que lo extraño es el propio inconsciente, una proyección hacia el exterior de lo que se percibe (en el interior) como amenazante y desagradable. Aunque en principio, como sostiene Kristeva, «no se trata en absoluto de *extranjeros* en el *Unheimliche* (...) es raro que un extranjero provoque la angustia aterradora que suscitan la muerte, el sexo femenino o la pulsión “maléfica” desbordada» (*ibíd*: 232), el rechazo provocado por la xenofobia tiene algo de esa «inquietante extranjería», de despersonalización, y la lucha contra el extranjero es en el fondo una lucha con el propio inconsciente: lo extranjero está en uno mismo. Ese más allá del principio de placer es el que crea la diferencia «bajo su forma más desamparante» (*ibíd*: 234) y determina la relación con el otro.

En la cultura contemporánea se da, según Masschelein (2011: 147), una mezcla de extrañeza psicológica y estética, una alienación política y social que caracteriza la existencia del ser humano en el mundo. Los dilemas en las actitudes de xenofobia, inmigración, exilio, etc., son formas acuciantes de la angustia en la actualidad.

Como concepto estético, además de las manifestaciones artísticas que encontramos en el cine y el arte de finales del siglo XX, es preciso mencionar también diversas ex-

<sup>273</sup> El crítico y teórico literario estadounidense Harold Bloom, por ejemplo, sostiene en *Agon. Towards a Theory of Revisionism* que lo siniestro sería la mayor contribución a la estética de lo sublime en el siglo XX. El autor habría considerado lo siniestro como lo sublime negativo, basado en la represión (MASSCHELEIN 2011: 132).

posiciones dedicadas al afecto de lo siniestro<sup>274</sup>, como la curada en 1995 por Georg Christoph Tholen y Martin Sturm (*Augen-Blicken*), en la Offenes Kulturhaus de Linz, consistente en un diálogo entre artistas y psicoanalistas sobre el ensayo freudiano, la celebrada en la Städtische Galerie Delmenhorst titulada *unHEIMlich*, en 2003-2004, o la comisariada por el artista Mike Kelley, en la Tate Liverpool, en 2003, a la que me referiré más adelante.



20. Gráfico del Valle inquietante según Maschiro Mori.

Es preciso todavía señalar una de las vertientes científico-tecnológica preocupada por el fenómeno denominado como *Uncanny Valley*, un fenómeno identificado por el especialista en robótica Masahiro Mori en 1970, según el cual nuestra reacción ante humanoides creados por medios artificiales es de mayor familiaridad —y consecuente empatía— conforme más alto es el realismo que tienen dichas creaciones, hasta un cierto umbral llegado el cual el objeto, por demasiado realista pero todavía artificial, resulta inquietante. El fenómeno se relaciona, pues, con la incertidumbre intelectual que Jents-

<sup>274</sup> Además de las citadas en este párrafo, una muestra de artistas contemporáneos de Colonia en Barcelona se presentó en 1990 bajo un subtítulo que remite a la obra de Eugenio Trias: *Allò bell, allò sinistre* (LEBRERO STALS 1990), un título para unificar en cierto modo la diversidad de estilos de la exposición.

ch encontrara en lo siniestro, en referencia —en aquel momento— a figuras de cera, autómatas y determinadas esculturas de gran realismo. El gráfico de Mori (fig. 20) muestra dos líneas. La primera representa a los objetos en movimiento, y la segunda en reposo. Dichas líneas se despliegan en las coordenadas del *parecido humano* (horizontal) y la *familiaridad* (vertical). Entre los artefactos mecánicos y la persona sana sitúa robots humanoides, animales disecados, el cadáver, el *zombie*, marionetas tradicionales japonesas *bunraku* y prótesis humanas. El valle inquietante (o siniestro), que sume al sujeto en la infamiliaridad total, tiene al cadáver y al *zombie* en sus picos más extremos —y a la persona sana como lo más familiar<sup>275</sup>—, pero la cantidad de experimentos que la teoría ha suscitado, en ámbitos diferentes como la neurociencia, la psicología, la Inteligencia Artificial y la sociología, refiere sobre todo simulacros humanos altamente realistas tanto en dos como en tres dimensiones, por las aplicaciones que este fenómeno tiene también en la industria del entretenimiento (videojuegos, films, etc.), ámbito en el cual el espectador rechaza imágenes creadas por medios digitales si su realismo es extremo.

La teoría tiene detractores que aluden a la falta de fundamentos empíricos que la sustenten. Incluso experimentos recientes muestran resultados parciales que requieren su ampliación a otros contextos e indican condicionamientos variables como la subjetividad y las diferencias culturales<sup>276</sup>.

El proceso de conceptualización de lo siniestro, concluye Masschelein en su obra, consiste a menudo en repeticiones y bucles (*loops*) en cuya base se encuentra la angustia y la alienación, tanto clínica como existencial. La imperfección y fragilidad humana que se ponen de relieve en lo siniestro habrían de finalizar, paradójicamente, en el sujeto posthumano del *cyborg* (*ibíd.*: 155-158).

Cabe destacar por sus interpretaciones de lo siniestro en diferentes lenguajes artísticos (pintura, cine y teatro trágico) el trabajo, además de ámbito nacional, de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, al cual ya me he referido en el capítulo dedicado a la tragedia (2.4. 4). La primera parte de este ensayo, además, analiza las consecuencias estéticas del concepto y lo sitúa en relación con lo bello y lo sublime. Lo siniestro es comparado por Trías con la belleza —en principio por oposición, para pasar finalmente a considerar

<sup>275</sup> Sin embargo, treinta y cinco años después de exponer su teoría, Mori expresa que todavía evocan una mayor tranquilidad y sosiego el rostro de un difunto, por la falta de conflictos en su expresión, y las obras de arte que expresan el ideal humano, como las estatuas de Buddha.

<sup>276</sup> Véase, por ejemplo, MACDORMAN (2005), o BURLEIGH, SCHOENHERR, LACROIX (2013).

a lo bello y lo siniestro como categorías complementarias. De lo bello —armónico, limitado y con la justa proporción, desde los antiguos griegos— se pasa, según el autor, a la categoría de lo sublime, «la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello» (TRÍAS 1984: 20), sentido a partir de lo inconmensurable, caótico, que «se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer» (*ibíd.*: 25); rebasando la categoría de lo sublime se encuentra lo siniestro, que es, a la vez, *condición y límite* de lo bello:

«“Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar”<sup>277</sup>. Y ese comienzo nos aventura, como tentación, hacia el corazón de la tiniebla, fuente y origen, feudo de misterios que “debiendo permanecer ocultos”, producen en nosotros, al revelarse, el *sentimiento* de lo siniestro” (*ibíd.*: 29), que “debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado” (*Ibidem.*: 17)».

Aunque no menciona a Lacan, la tesis de la obra está en concordancia con la formulación lacaniana de la angustia y lo siniestro, también escondidos bajo el velo de la belleza y confiriéndole a esta sentido<sup>278</sup>. Siguiendo en este caso claramente a Lacan, el pensador esloveno Žižek llega a una conclusión similar:

«La brecha que separa la belleza de la fealdad es por lo tanto aquella que separa a la realidad de lo Real: lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo Real» (ŽIŽEK 2010: 30).

Žižek utiliza el concepto de fealdad en el sentido amplio y general que en este caso vendría a coincidir con lo siniestro. El ser humano se rodea de imágenes ilusorias, según el autor, para sublimar lo más crudo de la propia realidad, del propio deseo, que se torna «inmundo» si se nos aproxima demasiado. Sin el apoyo de las fantasías, la realidad se convierte en una pesadilla (*ibíd.*: 31).

Volviendo a Trías: la experiencia de lo siniestro se da según este autor —siguiendo a Freud— cuando algo que ha sido presentido, pero también temido, incluso deseado en secreto, toma súbitamente realidad, «De hecho, lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto» (TRÍAS 1984: 36).

La belleza y lo siniestro deben interactuar forzosamente para que la primera no carezca de vitalidad y de interés y para que el segundo pueda producir el efecto estético. La

<sup>277</sup> La cita procede de las *Elegías del Duino* del poeta checo Rainer Maria Rilke.

<sup>278</sup> Recuérdese el escrito del analista Carlos Weiss, reseñado en el capítulo 2.5, acerca del paso de lo sublime a lo siniestro mediante la emergencia de lo Real en el arte contemporáneo.

belleza actuará como *velo* a través del cual se *presentirá* el caos (*ibíd.*: 43) que, habiendo de permanecer oculto, romperá el efecto estético si se manifiesta (*ibíd.*: 74). Las pinturas de Botticelli *La primavera* y *El nacimiento de Venus* ejemplificarían esta teoría: detrás de la belleza de las figuras y la composición se insinúa lo terrible de la castración (la espuma del mar en el *Nacimiento* remite a la castración de Urano por parte de Cronos). En síntesis:

«La belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. Eso es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce, al revelarse, la ruptura del objeto estético» (*id.*: 73).

Lo cual reenvía nuevamente a Lacan, si bien para este último el arte le sirve para explicar la función de la imagen —en general—, su incidencia en la subjetividad, y Trías toma lo siniestro para analizar los límites de la estética.

Si Freud había coronado a Hoffmann como el maestro de lo siniestro, Trías pasa el relevo al realizador británico Alfred Hitchcock, de quien presenta el conjunto de motivos que lo llevan a evocar en el espectador el *suspense*, la *intriga* que lo llevará a lo *siniestro*. La *repetición* es uno de estos elementos, tanto de los temas musicales en el mismo film, como de los cromáticos e iconológicos. La espiral es un recurso que el cineasta emplea a menudo en sus films. La observamos, por ejemplo, en *Psicosis*, en el desagüe de la bañera cuando la protagonista es asesinada y, en el mismo film, en la forma del moño de la madre de Norman Bates. Esta espiral, al remitir a la idea del *eterno retorno*, constituye uno de los aspectos de lo siniestro en Hitchcock.

En varias de sus obras, Pere Salabert traza reflexiones sobre lo siniestro. En *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*, siguiendo a Freud, define lo siniestro como algo indefinido que se percibe de repente en lo que había sido habitual y doméstico y por ello resulta funesto, pero no en su parte visible: lo siniestro es refractario a la mirada y por lo tanto permanece en la ambigüedad (2005: 109). Y es que lo reprimido, en su retorno, viene siempre transformado; es cuando lo hace bajo su misma apariencia, que esa *repetición* evoca lo siniestro (SALABERT 2009: 326). El proceso de sublimación que tradicionalmente ha afectado al arte no es más que una depuración de lo reprimido, transformado, que el arte más actual tiende a evitar. Con lo siniestro, este contenido to-



davía se «vierte en la obra»; más allá está la categoría de lo abyecto, donde lo repugnante y asqueroso se pone directamente en escena (*ibíd*: 101).

Una teoría anterior a estas obras amplía estas cuestiones. Además del grado de sublimación (en la elaboración artística) que se da en la obra, algo irrepresentable forma parte de la imagen, como también hemos visto con Trías, y como había formulado Lacan. En *Inimágenes*, Salabert elabora un concepto para referirse a esa condición de la imagen: la *inimagen*, que no es más que el reverso de la imagen, «el retorno imparable de aquello mismo que la imagen ha tenido que excluir antes para poder ser» (SALABERT 1997: 287). La *inimagen* se refiere tanto a aquella naturaleza en bruto que todavía no ha sido simbolizada como a lo que «no puede ser representado y puede ser reconocida, porque en ambos caos sería imagen» (*ibíd*: 61). La *inimagen* solo existe a condición de no manifestarse, ya que si se hace presente siempre será percibida, subrayo, como imagen. Es si en esta imagen hay algo desorientador, que todavía no encuentra lugar en la cotidianidad, cuando resulta inquietante y siniestra (*ibídem*). Aunando estas teorías podríamos decir, entonces, que con lo siniestro algo ha fallado en la simbolización, la codificación es suficientemente familiar como para poder ser asumida, pero es también fallida en algún punto.

Uno de los monográficos más recientes sobre lo siniestro es el del docente británico Nicholas Royle (2003). Aunque su especialidad académica es la literatura, el autor considera que el concepto afecta a múltiples aspectos: historia, política, psicoanálisis, religión, etc., por lo que se encuentra en continuo movimiento y opta por no ofrecer una definición que cerraría el tema. Al iniciar su obra haciendo referencia a los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York como un hecho siniestro —no solo por catastrófico sino por la repetición del mismo y otros hechos casuales u paradójicos como el hecho de que la fecha del acontecimiento coincida con el número de teléfono de emergencias en Norteamérica, entre otros aspectos—, sitúa ya de entrada la categoría (general) de lo siniestro en la contemporaneidad. Para Nicholas Royle, el mismo mundo es siniestro: a pesar de los conocimientos científicos sobre el ser humano, superiores a los de cualquier época, y los medios que esta y la tecnología pone a nuestra disposición, hacemos cada vez menos habitable el planeta y en él continúa el miedo, el sufrimiento y la muerte (2003: 3)<sup>279</sup>, además de las cuestiones ya apuntadas por Heidegger —sobre

<sup>279</sup> Lo cual nos hace pensar en *El malestar en la cultura*, de Freud.

la situación angustiante del Ser en el mundo— y Marx —con la alienación social. La obra está estructurada a la manera de una miscelánea de textos dedicados tanto a motivos de lo siniestro (*déjà vu*, el doble, lo inexplicable, etc.) como a los campos que permiten abordarlo (literatura, film, etc.) desde los puntos de vista de la estética, el psicoanálisis y la filosofía, utilizando en algunos momentos un estilo aforístico.

El docente e investigador italiano de ciencias de la comunicación Andrea Bellavita aplica el concepto de lo siniestro al análisis cinematográfico, no de manera episódica y eventual, sino central. Define el cine como *point idéal* de lo siniestro a partir de la coincidencia entre el registro Simbólico lacaniano y el lenguaje cinematográfico (BELLAVITA 2005: 292) y el modo de acercarse a lo Real, pues en lo siniestro lo Real emerge de lo Simbólico.

«Nostra ipotesi teorica, che non si limita alla ricognizione dell'*Unheimliche* all'interno del testo cinematografico, ma che parte da questa singola occorrenza, per proporre una più ampia teoria psicoanalitica del cinema»<sup>280</sup> (*id*: 293).

Bellavita se centra, pues, en las aportaciones lacanianas para encontrar en el cine una manifestación privilegiada de lo siniestro, que actúa de un modo particular en los films de David Lynch *Carretera perdida* y *Mullholand Drive*. De lo que se trata es de los límites de lo irrepresentable que muestra de manera ejemplar el lenguaje cinematográfico, que opera, por cierto, desde lo Simbólico.

En el ámbito de las artes plásticas, el recientemente fallecido artista Mike Kelley comisarió una exposición en la Tate de Liverpool (y más tarde en el Museo de Arte Moderno de Viena) con el título de *The Uncanny*, en el año 2004. El proyecto procede de la maduración de una obra que realizó en colaboración con Paul McCarthy en 1992: la videoinstalación *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone*. La obra hace referencia a la novela de 1881 de Johanna Spyri, y en ella combina estos personajes rurales con el ambiente enrarecido y patológico más propio de la ciudad contemporánea. Según las palabras del artista, comenzó a coleccionar esculturas figurativas para duplicar aquellas que fueran de su interés y utilizarlas en

<sup>280</sup>«Nuestra hipótesis teórica no se limita a reconocer lo *Unheimliche* en el texto cinematográfico, sino que parte de esta posibilidad para proponer una más amplia teoría psicoanalítica del cine» (traducción propia).

el proyecto. Poco tiempo después, a raíz de la invitación a la exhibición de escultura *Sonsbeek 93* tuvo la idea de preparar una exposición dentro de una exposición a partir de su colección de imágenes. Durante la adquisición de las piezas de su colección, interesado por las cualidades aterradoras de las imágenes, tenía en mente el ensayo de Freud.



21. Fotografías de la exposición *The Uncanny*.

Las piezas artísticas se ubican junto con objetos cotidianos, y la exposición se completa con las colecciones de estampas, revistas y discos del artista. Kelley denomina harenes (*Harems*) a sus colecciones por consistir en la «acumulación fetichista de objetos» en su reconocida compulsión de repetición —es dicho reconocimiento consciente el que da a las obras, según el artista, su carácter siniestro (KELLEY: 2004: 9-12). La exposición cuenta con muñecos, maniquíes, esculturas policromadas, máscaras mortuorias, muñecos de cera, imágenes científicas sobre anatomía humana y animal, esculturas e



instalaciones de miembros y órganos humanos, etc. (fig. 21-22), además de las mencionadas colecciones de objetos de uso cotidiano. Como afirma el crítico Christoph Grunenberg en uno de los textos del catálogo, utiliza el espectáculo de lo siniestro de los siglos XIX y XX, y evoca tanto los antiguos gabinetes de curiosidades como los museos de cera y de historia natural, al mismo tiempo que rechaza la nostalgia de los mismos; estos espacios, además, sostiene citando a la docente estadounidense Donna Haraway, creaban una afirmación subliminal de la superioridad de la cultura Occidental (GRUNENBERG 2004: 61).



22. Fotografías de la exposición *The Uncanny*.

Con esta exposición, Kelley ejemplifica los temas freudianos de lo siniestro a partir del arte ajeno, sobre todo contemporáneo pero también del pasado, y como hiciera Freud en su ensayo, nos hace además partícipes de su experiencia personal mostrando la propia compulsión de repetición, el *horror vacui* que lo caracteriza, ya patente en algunas de sus obras, pero de un modo muy explícito en sus *harenes* (fig. 23).

El título de uno de los escritos que elabora para el catálogo, *Playing with dead things*, del propio artista, expone de manera clara la intención de la exposición: lo siniestro tal cual lo interpreta y que se basará mayoritariamente en aquella incertidumbre intelectual del objeto manufacturado que se hace pasar por el ser vivo (y a menudo remite a la castración, pero sobre todo a la inestabilidad del individuo). El juego al que lo somete se refiere a la fascinación que estos objetos ejercen al mismo tiempo que repelen de un modo tal que lo siniestro, a menudo, se confunde con lo abyecto.



23. Fotografías de la exposición *The Uncanny: Harems*.

Kelley tiene en mente no solo el ensayo de Freud, sino también el propio juego de los surrealistas con las entonces todavía nuevas teorías psicoanalíticas, pero además considera las obras, actitudes y excentricidades de los artistas simbolistas contemporáneos al psicoanalista. La teoría estética y la práctica artística han venido a converger en

la subjetividad del artista y le han hecho comprender y tomar distancia de aquellas experiencias que él mismo ha vivido como siniestras —ese reconocimiento consciente, a menudo imposible, que confería según el artista el elemento siniestro a la exposición. Un reconocimiento que le permite *jugar con cosas muertas* y compartir ese juego con el público manteniéndose todavía en el plano estético.

### 3.4 Etimologías: lo *infamiliar* y la interdicción de la izquierda

#### 3.4.1 *To deinón* y el posible precedente lingüístico

Las categorías estéticas que a lo largo de la historia han tenido una presencia patente y tratamiento más amplio son las de la belleza, gracia, trágico y sublime. La tradición viene confirmada por la terminología grecolatina que halla sus equivalentes en los diferentes idiomas (*kalós* – *pulchrum* – *belleza*; *charis* – *gratia* – *gracia*; *hypsous* – *sublimis* – *sublime*, etc.). La categoría de lo siniestro falta en este recorrido si bien su contenido es transversal en la historia de la estética<sup>281</sup>. Sin embargo, hallamos un posible precedente en este sentido en los estudios de Heidegger sobre Hölderlin, la tragedia griega y la consideración del ser humano de la que esta nos informa. Se trata de un término tomado por Heidegger del coro de la tragedia de Sófocles *Antígona*: *δεινόν* (*deinón*), que el filósofo traduce como *Unheimlich* en su *Introducción a la metafísica*<sup>282</sup>: «πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν' ἀνθρώπου δεινότερον πέλει»<sup>283</sup>. El vocablo tiene varios significados<sup>284</sup>, desde aquellos relacionados con lo siniestro —espantoso, terrible, que inspira miedo o recelo, funesto— a otros más acordes con la categoría de lo sublime en su vertiente de grandeza como en la admirable y maravillosa, términos estos preferentes en las diversas traducciones del verso por parte de diferentes autores.

281 No es en vano que, en el análisis lingüístico de Freud, que se inicia con la búsqueda del término en diccionarios de otras lenguas, no le llevan a conclusión alguna. Entre los idiomas citados aparecen en primer lugar el latín y el griego: «*Latín* (según el pequeño diccionario alemán-latino de K. E. Georges, 1898): un lugar siniestro: *locus suspectus*; a una siniestra hora de la noche: *intempesta nocte*.

*Griego* (diccionarios de Rost y de Schenkl): ξενός [sic. Debería decir ξένος (*xenos*)]—es decir: extranjero, extraño, desconocido» (FREUD 1973b: 2484). Aunque la voz griega combinada con la inglesa, francesa y española (*uneasy*, *dismal*, *uncanny*, *inquiétant*, lugubre, mal à son aise, sospechoso de mal agüero, lúgubre, siniestro) lo llevaría fácilmente, como mínimo, a la misma correlación que elabora Jentsch (*nuevo* / *extraño* / *hostil*).

282 Recordemos que el filósofo, en *Ser y tiempo*, relaciona lo siniestro con la angustia cuando ésta da cuenta de la Nada y el *Ser-ahí* (*Dasein*) pierde el contacto con lo hogareño.

283 «Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre» (SÓFOCLES 2000: 89, l. 335). La versión griega aquí dispuesta procede del proyecto de la biblioteca digital Perseus, de la Universidad de Tufts: <http://bit.ly/2oFIX5>, que presenta el texto bilingüe de la edición inglesa de Francis Storr, con notas de Richard Jebb. Esta versión inglesa vierte *δεινὰ* por *wonder* (maravilla, asombro) y *δεινότερον* por *wonderful* (maravilloso).

Es preciso recordar que Heidegger forma parte de una tradición en el pensamiento alemán —con Schiller, Hölderlin, Schelling, Hegel y Nietzsche, entre otros— que considera la antigüedad griega como ejemplar y superior, sobre todo en el género de la tragedia, por su expresión y comprensión de la naturaleza humana.

284 Según el diccionario Vox: «temido, respetado, reverenciado, venerado; tremendo, espantoso, formidable, terrible (...); digno de temerse, que inspira miedo o recelo (...); malo, funesto; indignante, indigno (...) peligro; desgracia; *tamb.* fuerte, violento [amor, deseo, etc.]; admirable, maravilloso; raro, extraño; hábil, diestro, experto» (PABÓN 1995: 129).



En la *Introducción a la metafísica*, Heidegger da cuenta de la ambigüedad del término y justifica la elección de la traducción de *deinón* por *unheimlich* con la consideración de su contexto, es decir, analizando el alcance de todo el canto del coro, que de hecho es el que despliega con sus ejemplos el significado del concepto. Se trata de lo siguiente: al moverse el ser humano entre los grandes poderes de la naturaleza y de los dioses consigue, con el ingenio, la habilidad y la decisión, dominar, someter y superar el poderío de la naturaleza; el único límite es la muerte. Este poder le hará inclinarse unas veces hacia el bien, otras hacia el mal. Todo esto nos acerca a la posición humana ante los dos tipos de sublime según Kant: el dinámico y el matemático. Sin embargo, Heidegger<sup>285</sup> considera más adecuado traducir por *Unheimlich*, que define aquí «como aquello que nos arranca de lo familiar <heimlich>, es decir, de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo. Lo pavoroso no nos permite permanecer en nuestra propia tierra <einheimisch>. En esto reside lo sometedor» (HEIDEGGER 2001: 139), ya que a pesar de moverse el ser humano entre estas potencias y adversidades cuenta con las mismas características que ellas pero aún en más alto grado<sup>286</sup>. Ya no se trata solo, pues, de la superación kantiana que nos permite medirnos con los desafíos de la naturaleza y de sus leyes, sino de ejercer de manera más activa su dominio sobre la misma expulsándola de lo que le es propio. El canto culmina con los siguientes versos: «Desterrado sea aquel que, debido a su osadía, se da a lo que no está bien. ¡Que no llegue a sentarse junto a mi hogar ni participe de mis pensamientos el que haga esto!» (SÓFOCLES 2000: l. 370-375), y se da entre la urgencia de Creonte ante el guardián por descubrir al transgresor de la prohibición de dar sepultura a Polinices y la captura de Antígona, la hermana de este, perpetradora de tal acto. Los versos predicen de este modo el curso que tomarán los acontecimientos, mostrando cómo esa poderosa fuerza (*δεινόν*) que pertenece en grado sumo al ser humano también se vuelve contra este. Esta sería una de las enseñanzas de la tragedia<sup>287</sup>, y se cumple en la acción de la obra además de exponerse en los versos del coro. Freud hallaba en el género los complejos reprimidos fundamentales, Heidegger la condición existencial.

285 Que por otra parte, conviene que decir, no se refiere a las categorías estéticas.

286 Un detallado análisis del uso de Heidegger de estos conceptos en diversas obras y de su relación con el concepto de lo trágico en el pensamiento del filósofo se halla en el escrito de María Gabriela Rebok «El rasgo trágico en el pensar de Martin Heidegger su condensación en el paradigma de *Antígona*» (2009). Heidegger trata los mismos conceptos también en «El Himno de Hölderlin “El Ister”».

287 Por las cuales diferentes tendencias filosóficas —como Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger y Freud, entre otros— la han hecho ejemplar de sus respectivos planteamientos.



*To deinón* podría situarse, vistas sus distintas acepciones, entre lo sublime y lo siniestro, pero no ha dado lugar, sin embargo, a categoría alguna en el vocabulario estético. No es por lo tanto mediante la introducción de un concepto que la tragedia nos acerca a lo siniestro como categoría estética. Será más adelante que retome esta relación. Volvamos, ahora, con las cuestiones lingüísticas en relación con el vocablo inaugural de la categoría: *Unheimlich*, y algunas de sus consecuencias.

### 3.4.2 Paradojas semánticas y juego de contrarios

Como ya se ha visto, en la teoría de lo siniestro hay una especie de juego entre lo *oculto* y la *manifestación*, entre la atracción y el rechazo. Lo siniestro tiene efectos negativos y positivos a la vez. Se da aquí una especie de juego de antinomias, visible ya en el momento en que Freud compruebe que, a menudo, los términos *heimlich* y *unheimlich* pueden utilizarse en la misma situación, y concluya que de algún modo una es la variante de la otra. Al respecto, a partir de la consulta de los conceptos en diccionarios bilingües se puede comprobar que *heimlich* hace referencia a lo oculto, escondido, secreto, furtivo y clandestino, pero también a lo agradable, confortable, tranquilo y reposado (SLABY, GROSSMANN 1971)<sup>288</sup>. *Unheimlich*, por otra parte, se traduce por *lo que causa miedo, poco tranquilizador, inquietante, lúgubre* e incluso *trágico*. Los autores de lengua no alemana indican en sus ensayos sobre lo siniestro cómo el término en que se ha vertido *Unheimlich* en su idioma es insuficiente<sup>289</sup>. De hecho, la investigación lingüística de Freud ya anota que el recurso de los diccionarios bilingües no resulta de gran ayuda por no encontrar en otra lengua fuera de la alemana un concepto que coincida con el que examina en su ensayo. Efectivamente, las definiciones del término son pobres en otros idiomas, si comparamos la riqueza de acepciones que presenta en alemán y cómo la coincidencia entre la raíz del término y su contrario (formado mediante el prefijo añadido) contribuyen a la definición del concepto.

La definición por negación, así como la partícula negativa añadida a la raíz de la palabra, implica una aproximación indirecta. En el concepto de lo siniestro, en particu-

<sup>288</sup>Curiosamente, el vocablo griego que Heidegger traduce como *Unheimlich*, *to deinón*, tiene también las acepciones de *hábil* y *experto*, por una parte, y de *diestro*, por otra, opuestas a algunas de las acepciones de *siniestro*.

<sup>289</sup>En el caso del castellano, por ejemplo, Eugenio Trías (1984: 30) da parte de ello.

lar el vocablo alemán *Unheimliche* con su etimología, ello queda claro. Aunque en las lenguas castellana y catalana no se utilice el prefijo negativo, para el concepto en cuestión el significado originario continúa remitiendo a la alternativa al camino «correcto», aquello que hay que evitar. Puesto que esta indeterminación afecta a varios idiomas incluso se sugiere, como reza el título de uno de los monográficos más recientes, como un *no* concepto —*Unconcept*— (MASSCHELEIN 2011).

A pesar de la antigüedad de la palabra castellana *sinistro*, y de los matices que tiene, pues, su definición es insuficiente. El diccionario etimológico de Coromines de castellano e hispánico (1991: 257) se centra en la acepción de la *izquierda* sin demasiado rodeo. Curiosamente, en el de lengua catalana (1987: 933-935) ofrece, además de incidir en las acepciones y exponer el paso del uso literal al figurado, una definición mucho más completa:

«SINISTRE, ‘fatal, tèttric’ i substantivat ‘desgràcia, fet danyós i greu que sobrevé’, antigament era normalment ‘esquerre’ (...) Convé ara estudiar a part, els usos translaticis o figuratius. S’està generalment convençut que aquestes accepcions provenen de l’observació de les direccions com indici de fets o índoles favorables o adversos, i que hi fan paper primordial l’observació del moviment de les aus i dels astres. Com és sabut en la nostra literatura medieval hi ha bastantes obres d’astrologia “judicàra”, i aquí tenim evidentment una font d’aquests significats (...) En fi ja tenim el mot amb el sentit modern de ‘funest’, ‘detestable’; ho diu d’un temporal BMetge» (COROMINES, 1987: 933).

La carga semántica que permite introducir en el ámbito de la estética el término *sinistro* vendría, así, dada *a posteriori*, al elevar lo *funesto* y *detestable* a categoría estética para poder denominar algo que no es solo una cualidad, sino un estado anímico de inquietud e intranquilidad provocado por un objeto exterior al que atribuimos unas determinadas cualidades, o en el que nos vemos reflejados de manera negativa.

En su tesis doctoral, David I. del Río (2010) analiza el impacto de la interdicción universal de la izquierda en la lengua española. El autor muestra, a través de un recorrido por la historia de la lingüística y el pensamiento, cómo la relación entre el significante y el significado ha sido muy estrecha desde tiempos antiguos, y cómo incluso se ha creído en el poder mágico de la palabra. En la actualidad, los tabúes lingüísticos ya no dependen tanto de la superstición como de las connotaciones desagradables de ciertas palabras, que pueden herir la sensibilidad del receptor (RIO ENTONADO 2010: 11-18). Según del Río, el tabú con la palabra *izquierda* (la primera acepción de *sinistro* que

aparece en la mayoría de los diccionarios)<sup>290</sup>, que por cuestiones supersticiosas fue objeto de esta interdicción, sigue hoy día vigente en algunas expresiones pero a causa de motivos sociales.

Tradicionalmente, en gran nombre de culturas<sup>291</sup>, la izquierda se ha asociado con lo negativo, y la derecha con lo positivo —y, de un modo equivalente, la diestra se ha relacionado con lo masculino, mientras que la siniestra lo ha hecho con lo femenino. En el cristianismo observamos de un modo contundente estas relaciones, la Biblia está llena de alusiones a lo prohibitivo e impuro de la izquierda: en el Juicio Final, por ejemplo, la separación de las almas justas de las condenadas se realizará en función de estas consideraciones —así como las disposiciones jerárquicas de los participantes de los diversos rituales—, y lo mismo se dará también en la iconografía religiosa. Las connotaciones negativas de la izquierda han provocado incluso toda una serie de prohibiciones a las que se han visto sometidos los zurdos. Las causas de estas connotaciones negativas no están claras. Coromines, como hemos visto, las achacaba a la observación del movimiento de las aves y los astros; del Río menciona diversas teorías relativas, por ejemplo, a la condición diestra de la mayoría de la población y otros factores también orgánicos, sin optar por alguna conclusión.

Todo ello se vincula con la acepción del término *siniestro* de lo 'infeliz, funesto, aciago', presente en la mayoría de los diccionarios, como indica del Río (*ibíd.*: 264), desde el siglo XIV (*id.*: 266), así como con la de lo 'avieso' y 'malintencionado', de similar antigüedad. Combinando, para elaborar una tabla clara de equivalencias, algunas definiciones y usos del vocablo mediante los ejemplos de los diccionarios, del Río propone otra acepción (que nos permitiría vincular, por otra parte, lo siniestro con lo abyecto): la de lo 'que provoca repulsión o temor por su aspecto', cuyo significado estaría muy presente desde el siglo XIX —momento este culminante para dicha acepción, coincidiendo con el gusto romántico (*ibíd.*: 272-273)<sup>292</sup>. Según el autor, la carga peyorativa en las

<sup>290</sup> *Sinister* era una de las palabras que en latín significaban *izquierda*, junto con *laeuus* y *scaeuus*. La primera contaba ya inicialmente con connotaciones negativas, y *sinister* habría sido un eufemismo utilizado en su lugar, por lo que prevalecería y se perderían los otros dos términos (RIO ENTONADO 2010: 90-93).

<sup>291</sup> Entre las excepciones encontramos los casos de China y Japón, donde el lado positivo es, generalmente, el izquierdo (RIO ENTONADO 2010: 85).

<sup>292</sup> Al revisar la aplicación del término en el campo del arte —donde, por cierto, del Río habla de *género* y no de *categoría*—, la incluye en esta última acepción, si bien considera que puede tratarse de una subacepción (*ibíd.*: 273).

diferentes acepciones de siniestro, tanto si se trata de un sustantivo como de un adjetivo, se debe a la interdicción relativa al significado de 'izquierda', pues las prohibiciones sociales tienen consecuencias en la lengua. Por eso, concluye:

«ideas tan arraigadas culturalmente deben combatirse no solamente desde el punto de vista lingüístico, sino incidiendo en otros aspectos más básicos, puesto que si no lo único que se logrará será ocultar una realidad que, con el tiempo, acabará reflejando de nuevo la lengua» (*ibíd*: 442).

Lo reprimido, pues, también retorna a la lengua a pesar de los tabúes. Como sostenía Lacan, lo siniestro permite que surja lo que no está permitido decirse.

Volvamos ahora al juego de palabras en alemán, que se produce en primer lugar en la definición de *unheimlich*. Schelling nos dice que es «Un –h nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgnen... bleiben sollte und hervorgetreten ist»<sup>293</sup>. *Geheimnis* (secreto) procede, como *unheimlich*, de *heimlich*. De hecho el autor podría haber utilizado este último término en su acepción de *oculto* y *secreto*. Por otra parte, es preciso insistir en cómo la misma palabra se podría definir por sí misma tomando las dos acepciones y dar un resultado similar al de Schelling: la partícula 'UN' es de negación y suele emplearse para configurar el antónimo del término al que precede, de manera que un –heimlich querría decir al mismo tiempo no disimulado, no oculto, no secreto, pero también no familiar, in –confortable, intranquilo o, aunando las dos acepciones, si se quiere: lo que resulta inconfortable, intranquilo, porque no permanece oculto ni secreto. En cierta manera, además, denominar algo con una partícula negativa por prefijo comporta, como ya he anotado, una definición por negación, sugiriendo así lo que algo no es, pero que debería ser.

El juego se daba también en Eugenio Trías cuando sostenía que lo siniestro «debe estar presente bajo forma de *ausencia*, debe estar *velado*. No puede ser *desvelado*» (TRÍAS 1984: 17. El subrayado es mío), aunque la impronta de Schelling y de Freud en esta sentencia sea muy fuerte. Recurriendo nuevamente al diccionario, hay que indicar cómo, si bien la partícula *des* denota negación o inversión del significado del término al que se precede, *velar* significa (en la acepción que aquí nos interesa) «fig. Cubrir, ocultar *a medias* una cosa, *atenuarla*, *disimularla*» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1992), y 'desvelar': «fig. Descubrir, poner de manifiesto»: algo que solo se oculta *a medias*, que

<sup>293</sup> Aquello que habiendo de permanecer oculto —recordemos— se ha manifestado (Schelling 1957: 649).

únicamente se *disimula*, no comporta su descubrimiento puesto que no se puede descubrir lo que ya está ahí. De ahí que se permita —siguiendo la cita de Trías— su *presencia* en forma de *ausencia*. También podríamos decir, pues, que lo que es *familiar* —*confortable* y *furtivo*— puede ser *clandestino* al mismo tiempo (*heimlich*) porque hay algo que no ha permanecido oculto, aunque debería haberse disimulado, y produce intranquilidad.

Pero tengamos aún en consideración otro aspecto: años antes de su ensayo dedicado a lo siniestro, Freud reflexiona, en relación con el sentido contrario en que aparecen determinados conceptos en los sueños, sobre el «*sentido antitético de las palabras primitivas*» (FREUD 1975). Observa cómo los egipcios expresaban en la escritura algo con su contrario, cómo procedían también a la formación de palabras compuestas antitéticas, no para formar una tercera, sino haciendo referencia a uno de los términos fundadores. La solución le llegó de la mano del filólogo Karl Abel: es por comparación que nacen nuestros conceptos. Así, para llegar a la idea de luz es preciso el conocimiento parejo de la oscuridad. Abel también encuentra significados antitéticos en la composición de las palabras en las lenguas semitas y las indoeuropeas<sup>294</sup>, pero incluso las lenguas germánicas cuentan con determinados términos que implican su contrario. A modo de ejemplo, la palabra inglesa *without* (*sin*), formada por *con* (*with*) y —en una de sus acepciones— *fuera* (*out*). La reduplicación de la raíz constituiría la explicación de este fenómeno, según el lingüista. Pero en este punto Freud abandona la filología y vuelve al psicoanálisis recordándonos cómo los niños se complacen jugando con la inversión de palabras, y cómo la elaboración onírica invierte también su material de representación. El caso es que este juego de contrarios al que aludía no es tan extraño como podría parecer en primera instancia si tenemos en cuenta el recurso de la metátesis en la formación de las palabras: esta ha sido vista casi como una necesidad inconsciente que respondería en parte al conocimiento adquirido a partir de la comparación. Todo valor absoluto implica, además, su contrario para tener razón de ser, de aquí el recurrente y constante binomio de contrarios —el bien contra el mal, el cuerpo contra el espíritu, tradicional en nuestra cultura— que tal vez no hace más que expresar la misma dualidad humana que Freud teoriza. Pensemos, además, que con los juegos infantiles no solo se imita la vida adulta, sino que también es fácil encontrar una prefiguración —sin inhibiciones— de la

294 En latín, por ejemplo, *sacer* implica tanto lo *sagrado* como lo *maldito* (FREUD 1975: 151).

misma. Cuando los niños inventan—con la inversión, por ejemplo— palabras, crean a la vez un mundo del que podrán apropiarse o, como mínimo, comprender mejor —tal vez la fantasía más común en el ser humano. Al expresar Freud que un conocimiento de la evolución del lenguaje sería una herramienta útil para el psicoanalista que ha de interpretar los sueños, podemos ver cómo la mente juega, igual que un niño, con los conceptos, inventando un nuevo mundo que no siempre se deja aprehender por la consciencia adulta. Tenemos así, por un lado, el *conocimiento por oposición*, y por otro lado, la *creación de conceptos a partir de los contrarios para esconder el significado original*, para confundir y mostrar algo a medias, insinuar algo ya sea para despertar el interés ajeno o por guardar una realidad demasiado terrible y funesta como para ser presentada tal y como es. De ahí la necesidad del *velo*.

### 3.5 Genealogía en las *Ideas estético-filosóficas*

Algunos pensadores dan cuenta de unas fuerzas poderosas y fuera del alcance de la comprensión y el dominio humano que sin embargo le afectan. Unas potencias que por lo tanto se asocian con la divinidad y cuyo sentimiento correlativo, desde los albores de la humanidad<sup>295</sup>, son las de lo siniestro. Recuérdese cómo, según la teoría freudiana, la nueva confirmación de antiguas creencias en principio superadas despierta esta emoción. Los autores en los que me centraré a continuación en relación con estas potencias —de la divinidad, de la naturaleza arrolladora— son, en primer lugar Schelling con lo *unheimliche* y Hölderlin con lo *aórgico*. Ambos exponen sendos conceptos en el contexto de la cultura clásica; el primero se refiere a los *misterios*, el segundo a la tragedia —y a la filosofía trágica—, un género que mediante el conflicto expone de un modo preeminente lo *aórgico* y su interrelación con otro principio fundamental de la naturaleza: lo orgánico. Unas potencias similares se encontrarán en la noción de lo numinoso del teólogo alemán Rudolf Otto, en esta ocasión en el seno del sentimiento propiamente religioso, al que el autor se aproxima mediante la vía fenomenológica.

Se tendrá en consideración seguidamente otro de los elementos cuya idea según Freud evocaba también fácilmente el sentimiento de lo siniestro: la muerte, de la cual se repasará la concepción histórica en la cultura occidental con el fin de hallar su vinculación con lo siniestro.

#### 3.5.1 El misterio y lo *aórgico*

Friedrich Schelling había proporcionado una de las primeras definiciones de das *Unheimliche*, definición que fue rescatada por Freud y retomada por la teoría de lo siniestro, la cual haría complementarias las conclusiones de ambos autores. Se trataba, recordemos, de la siguiente afirmación: «unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgnen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist» (Schelling 1857: 649): algo que debería haber permanecido oculto, secreto, latente, y sin embargo se ha manifestado. Esta definición pertenece a la lección XXVIII de su *Filosofía de la mitología*, y analiza el origen de la mitología griega —la última de las mitologías, que por lo

---

295 La teoría se refiere a menudo a una concepción de la divinidad y consecuente sentimiento «primitivo».

tanto serviría, a su parecer, para comprender las anteriores—, a la cual relaciona con la poesía homérica.

Según Schelling (1994: 429), los Misterios son el reverso necesario de la religión helénica y, del mismo modo, la poesía homérica se debe a la existencia de los Misterios que aquella guarda encerrados: se trata, con estos, de una especie de abismo que los griegos cubrieron de flores (*ibíd.*: 430). Dicho de otra forma, la existencia de Homero se debe al hecho de que la antigua Grecia logró vencer aquel principio pasado todavía presente en los sistemas orientales y devolverlo al secreto, al misterio del que había salido: «Le Ciel pur qui plane sur les poèmes homériques ne pouvait se déployer sur la Grèce qu'une fois défaite l'obscur et obscurcissante puissance (*Gewalt*) de ce principe étrangement inquiétant (*unheimlich*)»<sup>296</sup> (*ibíd.*: 430), ese oscuro principio —propriadamente religioso, según el pensador— que domina en las religiones anteriores:

«Ces icônes d'idoles phéniciennes, effrayantes bien qu'anthropomorphes en général, dont on trouve encore partiellement certains restes en Inde, comme l'idole de Jagrenat qui rappelle par exemple les icônes phéniciennes de Molek, n'étaient pas la conséquence de la rudesse de l'art, mais de l'*angoisse* qui saisit l'homme en face de toute humanité, avant que le principe religieux sinistre n'ait été vaincu. Le forme humaine est la toute dernière, *la plus finie*, la plus opposée à cet infini sauvage»<sup>297</sup>.

El principio siniestro es, pues, devuelto al misterio, a lo oculto, al secreto, de donde no debería haber salido. El resultado es la forma humana de los dioses, el *final del proceso mitológico*, como sostiene Schelling —de igual modo que el ser humano representa el fin del proceso de la naturaleza (*ibíd.*: 432). Es así como lo más brutal y salvaje queda fuera de la vista de los no iniciados<sup>298</sup>. La antropomorfización está relacionada con la racionalización progresiva de la cultura griega, y —aún podemos añadir—, los elementos terribles de dioses más antiguos como Molech quedan sometidos por la representación artística, sea plástica o literaria.

296 «El cielo puro que se cierne sobre los poemas homéricos sólo podía extenderse sobre Grecia una vez vencida la potencia oscura y oscurecedora de aquel principio siniestro».

297 «Aquellos iconos fenicios, aterradores a pesar de su antropomorfismo general, de los que se encuentran todavía parcialmente algunos restos en la India, como el ídolo de Jagrenat, que recuerda por ejemplo a los iconos fenicios de Molek, no eran consecuencia de un arte rudimentario, sino de la *angustia* que se apodera del hombre ante toda la humanidad antes de que el principio religioso siniestro haya sido derrotado. La forma humana es la última, *la más acabada*, la más opuesta a ese infinito salvaje» (SCHELLING 1994: 434). Traducción propia.

298 O, como lo expresa Vidler —quien sitúa, en su *Arquitectura siniestra*, los orígenes de la teoría de lo *unheimlich* en la famosa definición de Schelling—, así como la tragedia nació de la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco, el sublime homérico —resultado del sometimiento del misterio y lo oculto— surgió con la represión de lo siniestro (VIDLER 1992:26).





24. Johann Lund: *El dios Moloch*. Ilustración de la publicación *Die Alten jüdischen Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten*, 1738.

En efecto, lo terrible de aquellos dioses anteriores a los homéricos no se debe tan sólo a su morfología animal, sino al mismo culto al que les iba asociado; en el caso de Moloch (fig. 24), referido en algunos textos de la antigüedad como Cronos, estos consistían en el sacrificio de recién nacidos que eran depositados en un horno bajo la estatua del dios. Plutarco se refiere a estos sacrificios en «Sobre la superstición», condenándolos y aconsejando huir de la superstición —a la que considera como una enfermedad— no para caer en el ateísmo desmesurado, sino para buscar el punto medio de la *piEDAD*<sup>299</sup>:

«ellos en persona (...) sacrificaban a sus propios hijos (...) La madre estaba presente, inflexible y sin llorar (...) todo el espacio delante de la imagen se llenaba de ruido de tocadores de flautas y de tambores, para que no pudieran ser oídos los gritos pidiendo ayuda» (PLUTARCO 2001: 171 c-d, 296).

<sup>299</sup>La huida no debe ser a ciegas o —como el que huye desbaratadamente de un peligro inminente— se caerá en el abismo. Es preciso el (racional) término medio.

Plutarco hace hincapié en el sufrimiento del supersticioso, que es creyente a su pesar aunque de elección habría sido ateo, y Schelling se referirá a la *angustia* que había tras la creación de aquellos mismos ídolos<sup>300</sup>, una angustia que hay que apaciguar mediante los sacrificios más terribles que han de quedar acallados por los músicos ubicados entre los oferentes y el ídolo.

La apariencia humana conferida a las divinidades olímpicas las haría, al parecer de Schelling, menos terribles. Dédalo, del que Pausanias sostenía que representaba bien la esencia divina pese a la extravagancia de su estilo<sup>301</sup>, sería la transición entre las dos etapas mencionadas. Podemos alegar que no obstante la furia de estas últimas divinidades es ciertamente terrible: la tragedia y otras fuentes antiguas nos ha legado los castigos de Prometeo<sup>302</sup>, encadenado a una roca para que un águila le devorase el hígado, regenerado al acabar el suplicio para repetir eternamente su castigo; el de Penteo, descuartizado por su propia madre al haberlo confundido, en su furor dionisiaco, con la bestia a sacrificar para el dios<sup>303</sup>; el de Marsias, despellejado vivo por Apolo tras atreverse a medir con él sus habilidades musicales (fig. 25), etc. Pero se trata de relatos con moraleja<sup>304</sup> y tratados —mediados, elaborados— con diferentes lenguajes artísticos. Se trata de esa ya mencionada modificación estético-artística que afecta a lo terrible para hacerlo no solo soportable, sino incluso atractivo.

También Hölderlin en su interpretación sobre la cultura de la antigüedad griega —en particular la tragedia— encuentra la interacción de dos principios uno de los cuales guarda estrecha relación con lo siniestro según lo había entendido Schelling: el principio de lo aórgico. El filósofo italiano Remo Bodei (1990) realiza un seguimiento de los escritos de Hölderlin y expone el pensamiento del poeta y filósofo uniendo los puntos que se

300Es esta angustia, y no la «rudeza» (*Rohheit*) del arte, subraya, la que les confiere ese aspecto. Con esta afirmación se hace eco del evolucionismo de las formas del arte que parte de unas figuras rudimentarias hacia una supuesta perfección que refleja el carácter racional y moralmente superior de la cultura que lo ha hecho posible y que, en su tradición más reciente, procede de Winckelmann y su interpretación de la cultura clásica.

301 «Sie haben etwas Ungebildetes für den Anblick, sie sehen ἀτοπώτερα πρὸς τὴν ὄψιν, aber es wohne ihnen etwas eigenthümlich Göttliches in» («tienen algo de rudeza a la vista, lucen ἀτοπώτερα πρὸς τὴν ὄψιν (ciertamente extravagantes), pero en ellas habita algo de divino», SCHELLING 1857: 657). La traducción del fragmento de Pausanias al que Schelling hace referencia, por parte de María Cruz Herrero para Gredos, que sigue la edición de M. H. Rocha Pereira, dice: «Todas las obras de Dédalo son más bien de aspecto extravagante, pero se muestra en ellas algo de inspirado» (PAUSANIAS 1994: 225).

302Como en la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo (2000: 269-312).

303Lo cual se relata, por ejemplo, en *Las Bacantes*, de Eurípides (2000: 251-334).

304Esos actos terribles siguen habitualmente a algún tipo de transgresión; los personajes que los sufren son, si no culpables, responsables de una cierta *hamartía*, el *gran yerro* ya referido en el capítulo 2.4.4 dedicado a la tragedia (ARISTÓTELES 1999a: 1453a).

encuentran dispersos en los ensayos sobre la tragedia, obras teatrales, cartas, poemas y otras obras literarias. Expone cómo Hölderlin encuentra en la naturaleza dos fuerzas opuestas que la gobiernan: una es lo *orgánico*, fuerza limitada que une y que determina tanto las figuras particulares como la estructura; la otra es lo *aórgico*, la fuerza que divide, una potencia infinita y fuera de toda organización, que no puede ser comprendida por la consciencia ni por la actividad artística<sup>305</sup>.

«Lo aórgico produce lo numinoso, el terror pánico, ante el cual lo orgánico retrocede espantado; es el infinito ante el que nos sentimos perdidos y atraídos a un tiempo» (BODEI 1990: 43).



25. Tiziano Vecellio di Gregorio: *Desollamiento de Marsias*. 1575-76. Óleo sobre lienzo. State Museum, Kromeriz.

<sup>305</sup> Similar, pues, a lo que Lacan teorizaría algo más de doscientos años más tarde con el concepto de lo Real.

Los griegos tomaron lo extranjero a partir de Homero, apropiándose así de lo orgánico, de la claridad de la exposición occidental, y fue de este modo como organizaron culturalmente lo aórgico (*ibíd.*: 70). Así, siendo en los griegos innato el «pathos sagrado», lo abandonaron al apropiarse de lo que les era extraño, haciendo intervenir el «don de la presentación» (HÖLDERLIN 2014: 138).

Los principios de lo *orgánico* y lo *aórgico* que en la carta de 1801 a su amigo Böhlendorf se sugieren como ligados, uno u otro, a una determinada cultura<sup>306</sup>, en su Fundamento para el Empédocles, de 1799, los vincula al ser humano y a la naturaleza, respectivamente. Se hallan en constante interrelación: «ambos, originariamente unitarios, se hacen frente como al comienzo», la naturaleza se organiza de la mano del ser humano, y este se torna «más universal, más infinito» (*ibíd.*: 116)<sup>307</sup>. Los dos principios se enfrentan, se convierten el uno en el otro de manera hostil y mediante el conflicto, para encontrar así, y solo así, «la más alta reconciliación» (*ibíd.*: 117). La unidad, pues, únicamente surge de la discordia originaria. Todo ello se ejemplifica en su Empédocles, el filósofo que se arrojó al volcán, «hijo de su cielo y de su período (...) de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos» (*ibíd.*: 118).

Un modo preferente de darse esta conciliación, al mostrar lo aórgico mediante el arte, la palabra, es la poesía: «en el poema trágicamente dramático se expresa, pues, lo divino que el poeta siente y experimenta en su mundo». El poeta es traspasado por lo divino, convierte en imagen su vivencia (tanto más vívida cuanto más extraña), su «intimidad más profunda» que sin embargo niega su individualidad (*ibíd.*: 113-115)<sup>308</sup> —es, parafraseando a Lacan, algo en él más allá de sí mismo<sup>309</sup>.

306 Lo aórgico es connatural en los griegos; los orgánico, en los alemanes. «Ahora bien, lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido» (HÖLDERLIN 2014: 138). Aunque antagónicos, pues, subrayo, se combinan e interactúan en el mismo ser. También en los otros ensayos hace alusiones constantes a los elementos *patrios*.

307 El ser humano como contrapuesto a la naturaleza es sustituido en este mismo ensayo por el *arte*, y cumple exactamente la misma función que aquel. Y el arte no es más que el principio ordenador, formal, organizativo, del ser humano empleado, por el momento, de un modo general. Se utiliza, pues, en su significado originario de *techné*.

308 Nótese la similitud con el *Ión* platónico, aquel rapsoda incapaz de explicar racionalmente su dominio de la poesía homérica y el *entusiasmo* que causaba con su declamar en la audiencia, concluyendo de la mano de Sócrates que se trataba de la *manía* divina y no del dominio de una *techné* que se negaba egoístamente a transmitir (PLATÓN 2000a: 117-137).

309 Ese «algo más» al que se refiere Lacan al inicio de la última lección del seminario XI es el *objeto a*, referido aquí como la causa del amor.



Pero en esta conciliación que es también lucha no se trata de un dominio de lo aórgico por parte de lo orgánico ni de la mediación de este para ocultar lo terrible de aquel, sino que precisamente para evidenciar lo aórgico el sujeto (humano), orgánico por principio, debe descentrarse, renunciar a la subjetividad para llegar a lo universal y a lo infinito, algo propio del poeta y del héroe trágico.

Con el concepto de lo aórgico, Hölderlin rompe con la idea de raíz winckelmanniana, todavía predominante en su época, de la Grecia pura y racional, y se adelanta a la concepción de Nietzsche —quien renegaría del idealismo alemán— y su vindicación del espíritu dionisiaco —terrible, extático, irracional<sup>310</sup>.

### 3.5.2 El sentimiento religioso y lo numinoso

Schelling ubicaba lo siniestro en el principio religioso previo a la antropomorfización de la divinidad; en lo aórgico la fuerza divina actuaba a través del poeta según Hölderlin. En la Biblia cristiana el encuentro con la divinidad implica también un terror pánico: «¡Es terrible caer en manos del Dios vivo!», se dice en la carta a los Hebreos (10,31), y el ángel emisario que revela el Apocalipsis a Juan de Patmos nos hace saber del miedo de este ante su presencia (APOCALIPSIS 1,17) y del llanto ante la visión de la liturgia celestial (*ibíd.*: 5,6) cuando los misterios le son revelados.

Pero el terror no es la única reacción ante la divinidad: al analizar en el primer apartado el estudio de los diferentes sentimientos según la vía psicológica de Théodule Ribot, mencioné cómo en el capítulo IX de su *Psicología de los sentimientos* trataba el sentimiento religioso. Allí distinguía dos estados afectivos contrarios, pero compatibles: por una parte, recuérdese, el miedo y terror hacia el poder desconocido que permanece ajeno a la comprensión y, por otra parte, la inclinación (amor, ternura, confianza, admiración) hacia su dios por parte del creyente. Para esta vertiente positiva del sentimiento religioso cabe traer a colación el «sentimiento oceánico» al que se refería Freud en *El*

<sup>310</sup> Aquella Grecia pura, bella y racional que había conseguido según Schelling tapar el principio siniestro que planeaba sobre los griegos, pero que permanecía ahí. Algo similar sucede con la recuperación de este ideal que, como ya se ha indicado, no era solo estético sino también político. En su *Teoría estética*, Adorno es muy esclarecedor al respecto: «El veredicto estético contra lo feo se apoya en esa evidente inclinación sociopsicológica de identificar lo feo con la expresión del dolor y de tomárselo a broma. El imperio hitleriano, y toda la ideología burguesa en general, nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado en columnas clásicas» (ADORNO 1983: 71).

*malestar en la cultura* al tratar uno de los paliativos contra dicho malestar: el consuelo de la religión. Aquel sentimiento oceánico, según Freud, «en su contenido ideativo, nos seduce como una primera tentativa de consolación religiosa, como otro camino para refutar el peligro que el *yo* reconoce amenazante en el mundo exterior» (FREUD 1999: 17). En el sentimiento oceánico, el yo individual queda disuelto y se siente sin límites, eterno, lleno de energía y protegido contra la hostilidad del mundo exterior.

El sentimiento religioso, al tener su razón de ser en la lucha por la supervivencia, según Ribot, estaría, por otra parte, relacionado con el instinto de conservación del individuo, por lo que se trataría, en última instancia, de un sentimiento práctico y utilitario. Pero esta última finalidad, en todo caso, queda eclipsada por el aspecto emocional, semejante en varios sentidos a la experiencia estética. En su breve ensayo *La estética*, Huisman (2002), por ejemplo, equipara el GOZO<sup>311</sup> en ambos sentimientos. Para argumentarlo cita el tratado de *Psicología del arte* del psicólogo francés Henri Delacroix:

«según él, “el parentesco entre el éxtasis religioso y el éxtasis artístico” está relacionado con su mutua participación, según una dosificación adecuada, en el “sentimiento de estar en el corazón del ser”, de “ser plenamente” con la “evidencia de no ser nada”, y participando a la vez en el “horror de lo sublime” y en la “calma de la serenidad” (...) Tanto en el arte como en la religión constituye una victoria sobre el tiempo, la eternización del instante, la superación de lo temporal, un desgarramiento de las condiciones materiales de la vida exterior» (*ibíd.*: 104).

También Robert Blanché sostiene que lo sublime nos eleva al orden de la espiritualidad, «car il nous donne accès, nous semble-t-il, à un monde autre que celui où nous maintenait prisonniers notre condition d’êtres empiriques» (BLANCHÉ 1979: 102)<sup>312</sup>. La evasión de la cotidianidad había sido uno de los puntos comunes en la teoría de la experiencia estética, con la consecuente distorsión temporal y la alteración —si bien relativamente leve y controlada— del estado de la consciencia. Para Henri Delacroix, la equiparación era válida en «el horror de lo sublime» tanto como «en la calma de la serenidad», lo que se correspondería con las dos vertientes mencionadas por Ribot: la del temor y la

<sup>311</sup> El uso de mayúsculas es del autor. Cabe indicar que Huisman describe la experiencia estética en los mismos términos que la tradición que se ha expresado en el primer capítulo: la separación del sujeto del mundo circundante en su unión con el objeto, el estado de euforia e incluso de éxtasis similar al místico. El objeto que lo provoca puede variar —según las inclinaciones del sujeto—, pero el tipo de experiencia es el mismo.

<sup>312</sup> «Pues nos da acceso, nos parece, a un mundo diferente al que nos mantiene prisioneros en nuestra condición de seres empíricos» (Traducción de la autora).

del amor, la de la admiración y la del miedo, la de la inquietante ininteligibilidad y la de la confianza.

Centrémonos de nuevo en el estado afectivo del horror. Crítico con la teoría freudiana, como ya hemos visto, Louix Vax considera en *Les philosophes au pays des spectres* que lo siniestro pertenece al orden de lo «primitivo», pues es un tipo inferior del horror sagrado que «les Grecs ont appelé thambos, les Anglais awe, les Allemands das Numinose. (...) Elle se manifeste par l'exclamation : «Les dieux — ou les démons — sont là!»<sup>313</sup>» (citado en Ernould 2003; el interés por las obras literarias fantásticas, añade Ernould en su reseña sobre la obra citada de Vax, se debe a la desaparición en la actualidad de las antiguas creencias en lo sobrenatural el cual, sin embargo, nos seduce). Nuevamente queda vinculado el sentimiento de lo siniestro con una de las variantes de lo religioso. La referencia a das Numinose remite al teólogo alemán Rudolf Otto, quien acuña este neologismo en su obra *Lo santo (das Heilige)*, dos años antes del ensayo de Freud sobre lo siniestro. Otto parte de la raíz *numen* para referirse a lo sagrado, al «excedente» que lo santo aporta en relación a lo «bueno»<sup>314</sup>. Es señalando sus características y mediante analogías que, como término relativo al espíritu, puede ofrecerse una aproximación al mismo (OTTO 2005: 13-15), pues lo numinoso dista de la racionalidad, de modo que más que definirlo, el autor procura un acercamiento fenomenológico. Con *Lo santo* Rudolf Otto pretende abordar lo inefable, y advierte que la obra no es para aquellos incapaces de experimentar el sentimiento religioso más profundo. Lo numinoso aterra y fascina al mismo tiempo, lo divino-demoníaco presenta tanto la vertiente de lo horroroso y espantable como la de lo seductor y atractivo; el sujeto siente tanto la humildad y el temblor como la necesidad de reunirse con el ente divino y apropiárselo (*ibíd.*: 49-50).

Entre sus modalidades está el *mysterium tremendum*<sup>315</sup>, al que le es propio una especie de temor para el que Otto busca la expresión más adecuada, y propone entre varias opciones el «pavor religioso» (*die religiose Scheu*). El primer grado de este es el «pavor demoníaco (...) y tiene su primera palpitación en el sentimiento de lo siniestro o

313 «Los griegos denominaron thambos, los ingleses awe, los alemanes das Numinose. (...) Se manifiesta con la exclamación: «¡Los dioses — o los demonios — están ahí!» (traducción propia).

314 «Forjo, desde luego, un neologismo: lo numinoso (pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*)» (OTTO 2005: 15).

315 Donde el *misterio* «no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar» (*ibíd.*: 22).

inquietante (*Unheimliche*)» (*ibíd.*: 24). Es de ese estado inicial y «primitivo» que ha evolucionado históricamente la religión, de donde proceden los *demonios* y los *dioses*. Es una «primera conmoción, ingenua y sin desbastar» (*ibíd.*: 25) que puede volver a brotar una vez evolucionadas las religiones; en sus diferentes intensidades, es un miedo a lo sobrenatural (el miedo *natural* no pasará a ser, por mucho que se intensifique, ese «pavor numinoso») que no desaparece, sino que queda ennoblecido y apaciguado (*ibíd.*: 27). El sobrecogimiento se da ante la cólera de Dios, una ira «incalculable» y «arbitraria» que al ser racional le parece caprichosa y que no es más que lo *tremendo* mismo que actúa junto con el *celo*. Además de esa inaccesibilidad de lo *tremendo*, Otto expone los aspectos de la *majestad* (ante la cual la criatura muestra su dependencia e insignificancia) y la *energía* (la vida, la fuerza, la agitación que acompañan a la manifestación de lo divino). En lo que respecta al *misterio*:

«El misterio religioso, el auténtico *mirum* es (...) lo *heterogéneo en absoluto*, lo *thateron*, *anyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro.

Este elemento se presenta ya en el estadio más bajo, como tosca conmoción del sentimiento numinoso, en la religión de los primitivos. El carácter esencial de ese primer estadio no consiste en habérselas (...) con “alma”, entes extraños que por casualidad no pueden ser vistos. Los “espíritus”, las almas y otros conceptos análogos no son más que el resultado de racionalizaciones posteriores, que intentan explicar de alguna manera el enigma del *mirum*, y que ejercen sobre la emoción misma un efecto debilitante, difuminador. No es de ahí de donde brota la religión. De ahí nace la racionalización de la religión, la cual llega a menudo a teorías de tan tosca construcción y a explicaciones tan plausibles que justamente por eso eliminan y desalojan todo *misterio*<sup>316</sup>(...) El objeto realmente misterioso es inaprehensible e incomprensible, no solo porque mi conocimiento tiene respecto a él límites infranqueables, sino además porque tropiezo con algo absolutamente heterogéneo, que por su género y su esencia es inconmensurable con mi esencia, y que por esta razón me hace retroceder espantado.

Cuanto va dicho puede aplicarse incluso al hijo apócrifo, a la caricatura del sentimiento numinoso, que es el miedo a espectros y fantasmas» (*ibíd.*: 38-40).

Otto había ubicado lo siniestro en el *pavor demoníaco* del *tremendum*, que llega incluso a manifestarse físicamente, en sus grados más altos, mediante temblores y escalofríos. El misterio (ya de por sí *tremendo*) lo juzga de análisis más dificultoso. Utiliza términos que encontramos en las definiciones de lo siniestro que aquí hemos recorrido:

<sup>316</sup> Otto añade en este punto una nota al pie donde apunta que el espiritismo —tan en boga, por otra parte, en la época— carece absolutamente de valor para la religión puesto que este fenómeno demuestra que no se teme a los espíritus si estos son comprendidos y concebidos.



extraño, chocante y extraordinario en el sentido de alejado de lo familiar e íntimo (*heim*); se nos opone y causa asombro<sup>317</sup>. Toda racionalización, obviamente, retira el misterio. Este es incomprensible e inabordable, no solo por nuestras limitaciones cognitivas, sino por su naturaleza diferente a la nuestra<sup>318</sup>. Se podría decir, pues, a partir de esta cita, que el misterio *religioso* auténtico es lo siniestro, propio en las religiones primitivas que darán posteriormente, con la racionalización que se hará del mismo para dar una explicación al enigma que representa, a las «almas» y «espíritus». La búsqueda de una cierta lógica en el misterio acabará con este, pero la incomprensión del mismo provoca el espanto y por tanto aquella se hará necesaria.

Al tratar su aspecto fascinante, Otto saca a colación un término griego que identifica con lo numinoso en «un plano más bajo, en una forma ya desgastada, atenuada, retórica» (*id.*: 61): *deinos*, años antes de que Heidegger haya también marcado la dificultad de la palabra y se haya decantado por *Unheimlich* para su traducción, utilizando además el mismo verso de la *Antígona* de Sófocles, para el que Otto encuentra como traducción más cercana *lo enorme*, cuando este tiene algo de *inquietante*. Pero para darlo a comprender mejor traza una analogía con lo sublime. La atracción y el rechazo, la imposibilidad de exponer claramente, la violencia de sus impresiones, son elementos que tienen en común lo sublime y lo numinoso. Incluso elementos que servirían para suscitar la impresión numinosa —la oscuridad, el silencio, y el vacío, en el cual la tradición oriental, al parecer de Otto, presenta ventaja— guardan relación y han tenido lugar en la teoría del sublime.

Lo numinoso se encuentra, pues, en cierto modo entre lo sublime y lo siniestro, si bien la apelación de estas categorías no es más que por aproximación y como recurso para abordar un concepto inabarcable por la razón que da cuenta de una experiencia fuera de lo común.

---

<sup>317</sup> La oposición violenta y el asombro están también presentes, por otra parte, en la teoría del sublime. Otto tiene en consideración, sobre todo cuando aborda lo sublime, la estética kantiana en particular.

<sup>318</sup> Nótese el paralelismo con la subdivisión kantiana de lo sublime según se imponga el objeto al entendimiento o a la razón.

### 3.5.3 La muerte y lo macabro. El morbo<sup>319</sup>

«La vida muerta en cuanto tal no es espectral: podemos velar imperturbablemente a un cadáver. Pero si un soplo de viento moviese su sudario o el vacilar de la luz hiciese inciertos sus rasgos, entonces la idea pura y simple de la vida en lo muerto —que en otra situación puede resultarnos muy agradable— podría tener ante todo algo de espectral. Con la muerte se cierra para nosotros el más acá; la apertura del más allá a través de alguien que ya ha muerto tiene el carácter de una horrible anomalía» (ROSENKRANZ 1992: 332).

Freud considera que aquello que conlleva la idea de la muerte es una de las fuentes privilegiadas de lo siniestro. Muchos no dudarían, sostiene el psicoanalista, en considerar el *súmmum* de lo siniestro la idea de ser enterrado vivo —aunque interprete esta fantasía como la derivación de la del retorno al vientre materno. Resulta, pues, pertinente realizar un repaso por la concepción histórica de la muerte con el fin de esclarecer la relación apuntada. Como sostiene Umberto Eco (2007: 62), la presencia de la muerte era especialmente extraordinaria durante la Edad Media: el ser humano se hallaba sometido a la enfermedad y la guerra, no se la podía camuflar (y reprimir), como hoy día. Podía ser terrible, pero seguía siendo familiar; además de la baja esperanza de vida, los recordatorios del destino inexorable de todo ser humano mediante imágenes y palabras, literarias o en forma de sermón, eran constantes.

A partir de fuentes sobre todo filosóficas y epigráficas para la antigüedad, y de los amplios estudios del historiador francés Philippe Ariès a partir de la Edad Media, realizaré a continuación una breve revisión histórica sobre las actitudes ante la muerte en la cultura occidental.

Las ideas del mundo antiguo, tanto las filosóficas en general como las estéticas en particular —que lógicamente afectaban y a la vez eran reflejo de la sociedad—, contarían con una gran repercusión a lo largo de los siglos. A pesar de los cambios históricos, algunas ideas se recuperarían en diferentes momentos de la historia aunque adaptados a los valores del momento. Estas similitudes y diferencias afectarían también a la consideración hacia la muerte. En relación con esta etapa, un estudio sobre los epigramas funerarios en Grecia (BARRIO 1992: 4-60) —se tiene en consideración también su pervivencia en Roma— arroja mucha luz al respecto. Los epigramas son inscripciones grabadas en diferentes tipos de monumentos funerarios (estelas, altares, sarcófagos, etc.) que podían

---

<sup>319</sup> Parte de este capítulo, con algunas modificaciones, fue presentado en un curso de verano de la Universitat de Barcelona y está en proceso de edición para su publicación en ALBA (2015b).

acompañarse de imágenes relacionadas con el texto. Según M<sup>a</sup> Luisa del Barrio (1992: 13), recibieron influencia de la filosofía y de la tragedia, tanto en el contenido como en la forma. Se trataba, sobre todo, de sentencias conmemorativas que hacían referencia explícita al nombre del difunto, ya que este formaba parte, para los griegos, de la misma esencia de la persona (*ibíd.*: 18). La clasificación que la autora ofrece en cuanto a temas, y que estructura la disposición del material epigráfico seleccionado, da cuenta de la consideración hacia la muerte. La pervivencia del difunto es el motivo principal, y en cierto modo recoge los demás temas, desde la llamada del caminante (reclamando que se detenga ante su tumba y le llore, que realice libaciones funerarias a su favor, o en ocasiones que anuncie su muerte, si es que el sepulcro se encuentra lejos de la tierra originaria del difunto) hasta la expresión del dolor por el muerto, el elogio del mismo y la *consolatio* a sus amigos y familiares, apelando a la inutilidad del lamento, recordando cómo la muerte es el destino de todo ser humano o arguyendo que, en definitiva, pone punto y final a los sufrimientos de la vida. Para ello se ofrecían datos biográficos que en época romana podían llegar a ser muy detallados, y en ocasiones se incluían las causas y circunstancias de la muerte<sup>320</sup> (natural, violenta, e incluso por designio de la *Moirai*, es decir, por intervención divina). Los epigramas reflejaban a menudo también la situación social del difunto, la familiar y las creencias religiosas. Las referencias al mundo del Hades, así como a las ofrendas y los ritos funerarios para que el difunto tenga mejor vida en el más allá (y para que no se torne vengativo por haber sido olvidado) son explícitas en algunos casos.

A pesar de la creencia de los antiguos griegos en la inmortalidad, queda bien patente la necesidad de dejar la huella indeleble en este mundo (la pervivencia del difunto, como ya se ha visto, era el motivo principal). Una estela de Esmirna, datada entre los siglos I-II d.C., reza por ejemplo lo siguiente:

«Otros poseen riquezas, mas yo, el viejo Hermiano,  
secretario del archivo, tengo esta tumba en la oquedad de  
esta piedra. En vez de riquezas he preferido hacerme este  
sepulcro, primorosamente trabajado y honrado por todos.  
Y ahora, tras mi muerte, me envidian por ello» (BARRIO 1992: 375-376).

<sup>320</sup>La fecha del deceso tendría más presencia durante la época cristiana, ya que correspondería con la del *dies natalis*, momento en el cual empezaría la verdadera vida (BARRIO 1992: 25). En efecto, el cristianismo confiere mayor importancia al más allá y la vida no es más que la preparación para la eternidad, lo cual desplazaría el miedo a la muerte.

El dolor, en cambio, se reserva a los que quedan. Tal y como sostiene M<sup>a</sup> Luisa del Barrio (*id.*: 29), la muerte de niños y jóvenes se consideraba una gran desgracia (salvo en las ocasiones en que se hacía hincapié en el hecho de librarse, el joven difunto, de los dolores de la vejez). Entre los lamentos de tales decesos destacan los referidos a la injusticia de morir el individuo sin descendencia —una de las vías para alcanzar la inmortalidad— y la imposibilidad de devolver a sus progenitores, durante la vejez de estos, los cuidados que le brindaron.

Las imágenes que acompañan estos textos hacen sobre todo referencia, bien a la cotidianidad del individuo, mostrando escenas descriptivas de la vida que llevó, bien a la mitología de la muerte (divinidades y mitos referidos al más allá). La estela de Mnesagora y Nikochares (fig. 26) muestra algunos de los aspectos comentados. En este caso el relieve exhibe una escena lúdica entre una mujer y un niño. Entre ambos media el pájaro que la joven entrega a su acompañante, símbolo del alma. La inscripción nos hace saber que se trata de dos hermanos y que la estela fue encargada por los padres de ambos. Expresiones como la del gran dolor que dejan tras de sí y la de partir hacia la morada de Hades, bastante habituales, proceden literalmente, como indica Christopher G. Brown (2005: 1), de la poesía homérica. Los diferentes registros (epigráfico, poético-trágico, filosófico), pues, hacen referencia al mismo universo simbólico de la muerte.



25. *Estela de Mnesagora y Nikochares*. ca. 440 a.C. Mármol. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Epigrama: «He aquí el monumento de Mnesagora y Nikochares. Ellos mismos no pueden ser mostrados. El destino se los llevó y dejó a sus padres un gran dolor porque, al haber muerto, marcharon a la morada de Hades».

En la tragedia griega, como la literatura posterior ha insistido en hacer comprender, hallamos la grandeza y superación humana del que sufre la desgracia. La muerte y el dolor van acompañados, así, de la dignidad del que acepta su destino y no cede en cuanto a su determinación moral. El difunto, eso sí, debe ser convenientemente sepultado (ejemplo de ambos aspectos lo encontramos en la *Antígona* de Sófocles), incluso vengado por sus allegados (como en uno de los episodios de la *Orestíada* de Esquilo, en que Electra y Orestes vengan la muerte de su padre a manos de la madre). Esta dignidad también se encuentra en la filosofía. Es memorable, al respecto, el discurso de Sócrates —en «Apología a Sócrates» de Platón— ante los jueces que lo condenaron a morir acusándolo de corromper a los jóvenes y de no creer en los dioses de la ciudad. Tras su defensa, el filósofo reflexiona sobre la muerte, a la que únicamente temen los ignorantes, pues «nadie conoce la muerte, ni siquiera si es, precisamente, el mayor de todos los bienes para el hombre, pero la temen como si supieran con certeza que es el mayor de los males» (PLATÓN 2000a: 29 a-b). Bien se trate de la ausencia de sensación, bien del Hades en que moran los verdaderos jueces, los verdaderos sabios, se trata de una mejora, de una «ganancia maravillosa» (*ibíd.*: 40d-41a). Años después, Epicuro inaugura una escuela filosófica cuyo hedonismo influirá en el pensamiento posterior hasta la actualidad. La muerte, sostiene:

«no tiene nada que ver con nosotros, porque todo bien y todo mal radica en la sensación, y la muerte es la privación de sensación. De ahí que la idea correcta de que la muerte no tiene nada que ver con nosotros hace gozosa la mortalidad de la vida, no porque añada un tiempo infinito sino porque quita las ansias de inmortalidad. (...) el mal que más pone los pelos de punta, la muerte, no va nada con nosotros, justamente porque cuando existimos nosotros la muerte no está presente, y cuando la muerte está presente, entonces nosotros no existimos» (EPICURO 2012: 88).

Vida y muerte se excluyen mutuamente y no existe punto en el cual se superponen. De ahí que es vano el temerla. Precisamente este es el punto en que los griegos, al parecer de Jankélévitch, evitaron el temor de la muerte:

«La negación del intervalo fue para los Griegos un excelente antídoto contra el temor de la muerte. No hay fase, en trance de devenir, en que la vida y la muerte se dieran cita (...) es la idea de un encuentro semejante, y solamente esa idea la que explica nuestro terror» (JANKÉLÉVITCH 2002: 253).

Del mundo romano, en el que el influjo griego tuvo presencia y continuidad, cabe todavía mencionar el tópico horaciano del *Carpe diem*, la invitación a vivir el momento

ya que la muerte puede presentarse en cualquier momento, tópico que sería recuperado a partir del Renacimiento tanto en el arte como en la literatura.

Acerca de la muerte y su consideración entre la Edad Media y la actualidad en occidente cabe destacar los estudios de Philippe Ariès. Con el fin de ofrecer una visión más completa sobre el tema, conjuga los documentos históricos con textos literarios y representaciones plásticas. Durante la Edad Media, sostiene el autor, la muerte era esperada: en la novela caballeresca, y de ahí durante siglos, se organizaba una ceremonia pública para el difunto, los ritos de la muerte eran aceptados y cumplidos de manera ceremonial sin demostrar excesiva emoción. La muerte era familiar, cercana, en cierto modo indiferente, por ello Ariès la denomina «domesticada». Uno de los aspectos de tal familiaridad era la coexistencia entre vivos y muertos, lo cual no se había dado durante la Antigüedad. A pesar de ello, el culto funerario tenía la finalidad de impedir el retorno de los muertos para que estos no molestasen a los vivos (ARIÈS 1975: 28-29).

Entre los siglos XIV y XV se dan diversos temas que juegan con la representación de la muerte. Según el filósofo e historiador holandés Johan Huizinga, es la época en la que su imagen ha estado más presente. Estas representaciones se divulgaban mediante tres temas básicos: el del paradero de los que antes de morir tuvieron vidas gloriosas (*ubi sunt*), el de la degradación y corrupción de la belleza y la danza de la muerte, que a todos y sin distinciones se lleva por igual (HUIZINGA 1994: 195).

Al parecer de Ariès, si lo que caracterizaba la Edad Media era la muerte domesticada, y la idea de una muerte colectiva, lo propio del período siguiente, entre el fin del período medieval y la Edad Moderna, sería —para los individuos adinerados, poderosos o instruidos— la «muerte propia». Hay una progresiva individualización de la muerte que Ariès encuentra a partir del análisis de diversas fuentes iconográficas. El autor analiza en primer lugar las representaciones del Juicio Final y ve un proceso que va, en los más antiguos, del Cristo en Majestad acompañado de los Evangelistas, pero aún sin la presencia de los difuntos —lo principal es la segunda venida de Cristo— a la resurrección de los muertos (con el hijo de Dios, todavía, presidiendo la composición) cuyas almas serán pesadas para determinar su salvación o su condena, hasta la preeminencia del juicio de las almas que remitirá, al parecer de Ariès, a la biografía individual (ARIÈS 1975: 40). Ello desembocaría, a finales de la Edad Media, en el *liber vitae*, el libro de la vida, de las

cuentas que se han de rendir individualmente a la hora del Juicio Final. A partir del siglo xv, en las *ars moriendi* se observa el lecho del difunto que busca una buena muerte, la cual deviene tan importante como la buena vida; el moribundo es visitado por los demonios y se ha de evitar la tentación final.

Uno de los temas que perduran y que gracias a la imprenta tendría una gran difusión es el de la danza de la muerte:

«una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central —generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición— y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales» (INFANTES 1997: 21).

Utilizada como *memento mori*, al mismo tiempo resultaba consoladora —por no entender de clases sociales— y estremecedora —al remitir a la idea del fin de la vida. Según Huizinga, en el fondo la visión macabra era terrenal y egoísta: deploraba la propia muerte y únicamente provocaba «mal y espanto» (HUIZINGA 1994: 211).



27. Ligier Richier: *El transido de René de Chalon, príncipe de Orange*. ca. 1545/1547. Piedra calcárea. Iglesia de Saint-Étienne, Bar-le-Duc.

El *transido*, motivo que hallamos en la escultura de la última Edad Media y el Renacimiento en el este de Francia y Alemania occidental, es otro de los géneros del arte funerario. Representa al difunto al que se dedica el monumento funerario, pero lejos de la imagen idealizada y apacible de los retratos en vida en algunos sepulcros, la corrupción del cuerpo se muestra con un realismo extremo<sup>321</sup>, lo cual evocaría no solo el miedo a la muerte física sino también a la enfermedad en la vida, según Ariès. Un ejemplo de *transido* es el de René de Chalon (fig. 27), que excepcionalmente —lo habitual es situarlos en actitud yacente— se encuentra de pie y dirigiendo la mirada hacia su propio corazón, el cual sostiene con la mano en alto, en una actitud muy teatral.

La descomposición de la carne, tanto durante la vida como tras la muerte, es también tema de la poesía de los siglos XIV y XV<sup>322</sup>. Se diría que un «clima de angustia», sostiene Ariès (1983: 110), ha propiciado la profusión de estos temas, probablemente —sigue, aquí, a Huizinga— a causa de las prédicas de los monjes mendicantes, que infundían miedo al castigo eterno pero habrían logrado, más bien, que la temida fuera la muerte<sup>323</sup>. A pesar de esto, Ariès vincula estos temas con el amor por la vida y el fracaso que siente el ser humano al no ver realizadas sus aspiraciones vitales —algo muy alejado, por cierto, del pesimismo existencial de la actualidad, donde no es la mortalidad la que nos impide esa realización vital. Así, según el autor, este sentimiento era parejo a un apego a la vida mucho mayor que el de la actualidad (ARIÈS 1975: 45-46). Precisamente, en esta época se da una especie de acercamiento entre Eros y Tánatos a partir de los temas macabros en el arte, que antes habían sido castos: la muerte amenaza y acaricia cuerpos de jóvenes voluptuosas, las seduce y las amenaza al mismo tiempo. El alemán Hans Baldung Grien dedicó varias de sus obras al tema de la muerte y la doncella (fig. 28), donde ello figura de un modo muy peculiar. La lozanía y blancura de los cuerpos femeninos que descubren sus formas contrastan con la decrepitud de la muerte. En esta época, las jóvenes representadas todavía se resisten y muestran temor ante la muerte.

<sup>321</sup> Una misma tumba podía incluir, en dos registros diferentes, el retrato del vivo y, además, el *transido*.

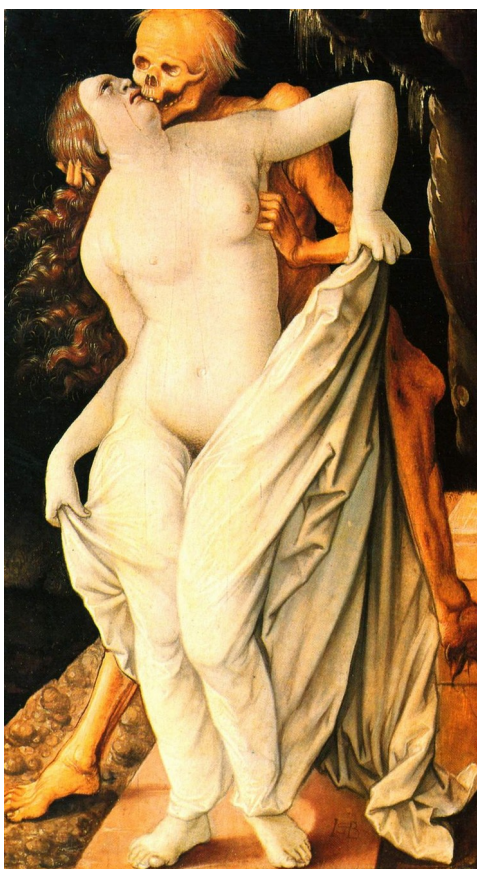
<sup>322</sup> Poetas como Pierre de Nesson y Pierre de Ronsard componen versos relativos a la enfermedad y la muerte en los que resultan muy explícitos a la hora de describir el estado en el que queda el cuerpo (véase ARIÈS 1983:106-109). «Lo que mostraba el arte macabro era precisamente *lo que no se veía*, lo que pasaba bajo tierra, el trabajo oculto de la descomposición, no resultado de una observación sino producto de una imaginación» (*ibíd*: 114). Si, por una parte, el difunto comenzó a cubrirse hacia el siglo XIII, el arte macabro se recrea, como hemos visto, en lo que ha comenzado a ocultarse. El autor constata e insiste en esta discontinuidad.

<sup>323</sup> A menudo se ha achacado esta abundancia de lo macabro a las epidemias de la peste, pero varios historiadores sostienen que las cifras de las víctimas se han malinterpretado, en parte intencionadamente, para aumentar la creencia de que se trataba de un castigo divino.



Más adelante, cuando ese vínculo entre lo erótico y lo macabro inunde las artes plásticas, aquellas tendrán una actitud seductora y desafiante ante la muerte.

Se trata del erotismo mórbido, que consiste en un gusto perverso por el espectáculo de la muerte, un placer, todavía en esta época, inconsciente e inconfesado que convive con la curiosidad científica (ARIÈS 1975: 113-114). Es la raíz de lo que siglos más tarde quedará plena y conscientemente plasmado en las artes y la literatura:

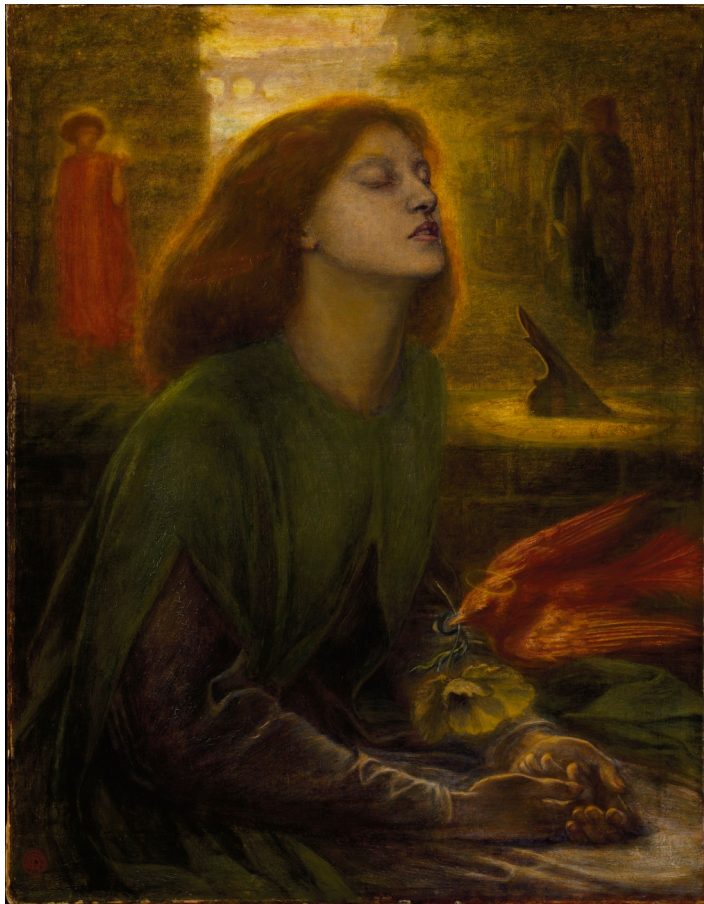


28. Hans Baldung Grien, *La muerte y la doncella*. Óleo sobre tela. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.

«El éxito cuasi mundano de la anatomía no se explica sólo por la curiosidad científica. Como fácilmente podemos adivinar, responde a un atractivo por las cosas mal definidas, en el límite de la vida y de la muerte, de la sexualidad y del sufrimiento, siempre sospechosas para las morales claras de los siglos XX y XX que las han situado en una nueva categoría, la de la turbación y lo mórbido. Esta categoría, nacida en el siglo XIX de un acercamiento entre Eros y Tánatos, había comenzado a finales del siglo XV o a principios del siglo XVI y se había enriquecido durante la primera mitad del siglo XVI» (ARIÈS 1983: 307).

Hacia el siglo XVIII, la *muerte ajena* cobra especial relevancia. Se trata de la *muerte romántica*, que queda dramatizada, exaltada, dejando a la *muerte propia* en segundo plano. De ahí parte el culto a los cementerios en los siglos XIX y XX (ARIÈS 1975: 51). Esta

transformación parte de la progresiva erotización de la muerte durante los siglos anteriores. Acto sexual y muerte se considerarían transgresiones que nos permiten trascender la vida cotidiana (*ibíd*: 52)<sup>324</sup>. Pero esta voluptuosidad sufriría un proceso de sublimación que llevaría a esa dualidad romántica ante la muerte: el dolor insoportable por la pérdida del ser amado y la complacencia —al menos en el espíritu del Romanticismo— ante la idea de la propia muerte.



29. Dante Gabriel Rossetti: *Beata Beatrix*. 1864-70. Óleo sobre tela, Tate Britain.

En particular en los movimientos del Romanticismo y el Simbolismo se da a menudo, en relación con esto último, la belleza de la muerte y de la enfermedad. Para Rosenkranz la enfermedad pertenecía al ámbito de la fealdad, con la excepción de algunas dolencias, aquellas precisamente que inundaban la literatura romántica y que llevarían a una muerte plácida. La mujer frágil que encontramos, por ejemplo, en la pintura prerrafaelita, en los poemas de Baudelaire y los relatos de Poe responde a uno de los prototipos de belleza de esta época.

<sup>324</sup> Esta vinculación perdura hasta la actualidad. Véase, por ejemplo, *El erotismo* de Georges Bataille, donde destaca la fascinación que provoca, como el erotismo, el vértigo del abismo, relacionado con la muerte (BATAILLE 2007: 15-17).

Este diálogo entre imagen y texto podemos hallarlo, por ejemplo, en el retrato de Elizabeth Siddal como *Beata Beatrix*, de Rossetti (fig. 29) y el relato *Léa*, de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. El óleo de Dante es un homenaje a su fallecida esposa en el que sigue el canon de heroína frágil que los prerrafaelitas representaban en sus lienzos. Pero además Siddal respondía en su persona a este mito: adicta a los opiáceos entre otros motivos para mitigar el dolor que las infidelidades de Rossetti le producía, murió de una sobredosis. La obra hace referencia a la causa de su deceso mediante la flor de amapola que sostiene la paloma roja que se dirige hacia ella, como indica el texto del catálogo virtual del museo en que se ubica. Representada en estado de éxtasis, Siddal aparece pálida y con los ojos ligeramente violáceos; la luz que procede del último término enmarca su cabellera y a la vez forma un halo que acentúa, no solo el carácter místico que le confiere la obra, sino también su belleza. El texto del literato francés, de una cronología similar, exalta los rasgos del personaje femenino alterados por la enfermedad, que según el narrador acentúa su belleza y la hacen superior a otros modelos ampliamente utilizados, por lo demás, en la literatura y el arte del momento. La descripción de la mujer no dista demasiado del retrato, y aquí la referencia a la fiebre se relaciona con el fuego que suele utilizarse como símbolo de la pasión amorosa:

«¡Sí, sí, Lea Mía, eres bella, eres la más bella de las criaturas, no te cambiaría; tus ojos derrotados, tu palidez, tu cuerpo enfermo, no los cambiaría por la belleza de los ángeles del cielo!» (...) Aquella moribunda cuyo vestido tocaba le quemaba como la más ardiente de las mujeres. No había bayadera de las orillas del Ganges u odalisca de los baños de Estambul, no había habido jamás bacante desnuda cuyo contacto le abrasara más la médula de sus huesos que el roce, el simple roce de aquella mano frágil y febril cuya humedad percibía a través del guante que la cubría» (Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Léa*, 1832, citado en ECO 2004: 331).

Sobre el simbolista belga Félicien Rops Freud (2000a: 141-142) había sostenido que su obra *La Tentación de san Antonio* (fig.30) ilustraba mejor que la «más minuciosa explicación» el hecho de que lo reprimido, cuando resurge, lo hace desde el mismo lugar que la instancia represora: en la obra de Rops el santo se refugia de las tentaciones que lo acechan en las escrituras y ante la santa Cruz, de la que Cristo se ve desplazado por una voluptuosa mujer desnuda. «Otros pintores de menor agudeza psicológica han representado, en tales alegorías de la tentación, el pecado, irguiéndose, junto a la ima-



gen del Crucificado» (*ibíd.*: 142), pero Rops, con la agudeza de esta representación de la tentación, estaría entre aquellos artistas que según Freud poseen una especial comprensión de la psique humana.



30. Félicien Rops: *La Tentación de san Antonio*. 1878. Dibujo al pastel. Biblioteca real de Bélgica, Bruselas.



31. Félicien Rops: *La muerte bailando*. ca. 1865. Lápiz y tinta. Museo Félicien Rops, Namur.

En esta línea, el pintor belga es uno de los que juega continuamente con esa unión de Eros y Tánatos. Rops ilustró numerosas obras eróticas de sus contemporáneos, además de un *Diccionario erótico moderno*, de Alfred Delvau, editado por Poulet-Malassis (BONNIER; CARPIAUX 2003: 16), pero además compartía con su amigo Baudelaire, como este último afirmaba, la «pasión por el esqueleto» (*ibídem*). Obras como la *Muerte sifilítica*, *Naturalia* o *La muerte bailando* (fig. 31) dan cuenta de esa pasión compartida y reflejan la misoginia de fin de siglo que relacionaba a la mujer con el diablo y la muerte, en tanto que seductora y portadora de enfermedades letales. La sífilis era uno de los miedos compartidos en la época, pero Rops no dejaba de disponer en sus planchas y dibujos, junto con la vertiente feroz y terrorífica de la enfermedad y la muerte, toda una serie de detalles que remitían a la seducción, el deseo y el placer.

Volviendo ahora a la periodización de Ariès, la de la muerte ajena propia del siglo XVIII, es también en esta época cuando se origina el miedo hacia la muerte. En particular, el miedo a ser enterrado vivo y la amenaza de la muerte aparente (un estado de insensibilidad en el que era imposible discernir si el individuo seguía o no con vida). Esto se refleja en los testamentos de la segunda mitad del siglo XVII y hasta entrado el XIX, que mediante detalladas indicaciones pretendían poner remedio a tal posibilidad<sup>325</sup>. Aunque estos accidentes se daban en raras ocasiones, se trataba de una angustia muy arraigada en la sociedad, una manera legítima, como sostiene Ariès, de temer a la muerte (ARIÈS 1975: 120). Este miedo en un principio se restringía al mundo imaginario de las artes, y solo durante los siglos XVII y XVIII entraría en la realidad. Sin embargo, según el autor, no es hasta una época mucho más reciente cuando el miedo a la muerte entra en el ámbito de lo indecible. Nunca antes se la había temido de tal manera.

Así, la «muerte prohibida» es la que caracteriza según Ariès la época actual. Esta se desplaza de la casa al hospital, se esconde (los coches fúnebres son casi imperceptibles), se aparta y deviene tabú (a los niños, por ejemplo, se les explica mediante eufemismos el deceso de sus allegados) —queda *reprimida*. El moribundo no debe saber que está pereciendo. El autor incluso contrapone lo que denomina la muerte «aceptable», la tolerada, con la «*embarrassingly graceless dying*» que pone en situación incómoda a los supervivientes, ya que provoca fuertes emociones, las cuales únicamente son lícitas en privado. Ello no implica que los difuntos hayan dejado de importar; por el contrario, el trauma de la muerte es todavía mayor a causa de la represión (*ibíd.*: 71), pero este dolor es individual. De lo que se trata es de alejar todo aquello que pueda romper el supuesto bienestar colectivo y hacer olvidar que la mortalidad nos afecta a todos y cada uno de nosotros.

Esta última categoría es la misma que según Freud, en un breve escrito de 1915 sobre la guerra y la muerte, predominaba antes de la Gran Guerra, un actitud en absoluto sincera, pues por una parte había de reconocer que la muerte es el fin de la vida, algo inevitable y natural, pero el comportamiento del ser humano intentaba por todos los medios apartarla de la vida. La propia muerte, sobre todo, era inconcebible. Ello implicaría conducirnos en la vida corriendo los mínimos riesgos para no ponerla en peligro —

---

<sup>325</sup> Estas precauciones consistían, por ejemplo, en esperar 48 horas antes de dar sepultura, en no cubrir el rostro, producir escarificaciones, etc).

las experiencias intensas quedarían relegadas al mundo de la ficción. Con la guerra, la omnipresencia e inminencia de la muerte, se volverían a intensificar las experiencias vitales. Freud aseguraba entonces no haber encontrado todavía una nueva etapa y proponía dejar lugar —como el «primitivo»— a la actitud inconsciente hacia la muerte: el conducirse como inmortal —que no es lo mismo que reprimir la muerte. Aconsejaba también: «Si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte» (FREUD 1976: 301). Como constataría Ariès, una vez reconquistados los recursos que alejan todo lo posible a la muerte de la vida, aquella actitud considerada por Freud insincera ha quedado todavía magnificada.

En este repaso histórico sobre las actitudes ante la muerte hemos visto cómo esta no siempre ha resultado angustiosa, sino que también ha podido ser gloriosa y digna, aceptada por familiar, incluso suponer un alivio contra los males de la existencia. El concepto de la muerte como tal se nos escapa, según sostiene, entre otros, Jankélévitch. Al subrayar este autor la negación que del intervalo entre la vida y la muerte realizaba el pensamiento griego, nos mostraba un modo de evitar la angustia ante la muerte. Pero no es lo mismo la angustia del instante y el miedo al más allá:

«La angustia es el pánico que se apodera de nosotros y nos enloquece ante la inminencia del instante mortal; pero la vida ulterior, tal y como nos la imaginamos en este mundo, la vida ulterior objeto de nuestros temores, es evidentemente una amenaza lejana puesto que comienza del otro lado del umbral de la muerte. Pero sobre todo, la angustia del instante es un sentimiento inmotivado» (JANKÉLÉVITCH, 2002: 353).

Uno se angustia ante el casi-nada y teme lo que llegará después. Pero ambos se contagian y lo que queda ante la muerte es el miedo angustioso de la *nihilización* de la nada.

La angustia, en definitiva, respondía a ese entredós, a ese momento ambiguo e indeterminado<sup>326</sup>, y es ahí donde la muerte resulta siniestra. No es casual que el momento en que prolifera en la literatura y las artes la categoría de lo siniestro es también cuando germina aquel miedo a la muerte que se manifestaba de un modo especial en la muerte aparente, como indicaba Ariès. En la muerte aparente cristaliza esa mezcla de miedo y angustia de la interrelación del instante y el más allá. Algo similar sucede en el relato de Edgar Allan Poe titulado «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», en el cual hip-

---

<sup>326</sup> Este instante no siempre ha sido angustioso: recuérdese el momento del moribundo en su lecho que según exponía Ariès se esperaba fuese un período dilatado.

notizan a un moribundo para mantenerlo en ese entredós. Durante el estado de hipnosis, el sujeto conservaba una consciencia errática que sabe que ha muerto y suplica salir del trance en un cuerpo completamente inanimado. Cuando consiguieron sacarlo del estado hipnótico no quedó más que una masa maloliente y putrefacta que se deshizo sobre la cama: el suspense siniestro culmina con la resolución abyecta.

En su plasmación estética, la muerte puede ser sublimada y embellecida, puede utilizarse con propósito moralizador, puede ser expresión de los miedos e inquietudes de un individuo, de una época. Pero toda representación implica un deseo de dominio, de acotación racional. Como sostiene el filósofo y escritor francés Michel Guiomar, lo maravilloso pretende afrontar el problema de la muerte, lo *Fantástico*, es el lugar en el que afrontamos nuestra propia concepción de la Muerte para dominarla<sup>327</sup>. Y al igual que el juego del *Fort-da* freudiano, la repetición e insistencia de estos temas pretende reintegrar y controlar un acontecimiento doloroso (también el artista es comparado por Freud con un niño que crea sus propios juegos para eludir la realidad). Asimismo, ese malestar puede ser puesto al servicio de la protesta socio-política. José Miguel Cortés analiza toda una serie de creaciones artísticas de finales del siglo XX, de artistas como Bruce Nauman, Gunter Brus, Cindy Sherman o Robert Gober que se centran en el tema de la mutilación del cuerpo y evocan la idea de la fragmentación del ser humano como una puesta en escena de la angustia de muerte. La fragmentación y la descomposición humana conllevan, arguye, «una mezcla de fascinación y horror, un deseo de crueldad y miedo» (CORTÉS 1996: 48) en la que vemos cuestionada nuestra integridad y aparece «el fantasma de la muerte». Siguiendo al filósofo francés Michel Foucault, sostiene que el cuerpo «se podría convertir en un claro símbolo de protesta contra la racionalidad capitalista y la regulación burocrática» (*ibíd*: 36). Así pues, en su *juego* el artista intentaría de algún modo incidir en esa realidad que ritualiza mediante su obra.

---

<sup>327</sup> «Le Fantastique est le lieu où nous affrontons notre propre conception de la Mort pour la dominer» («Lo Fantástico es el lugar en el que afrontamos nuestra propia concepción de la Muerte para dominarla» (GUIOMAR 1967: 371. Traducción propia).

### 3.6 La genealogía romántica de lo siniestro

«Invencible emoción que hace presa en todos los hombres (y quizás también en los animales más inteligentes) cuando por cualquier contingencia se encuentran desorientados por el principio de individuación; es decir, cuando el principio de razón parece derogado en alguna de sus formas, cuando creemos haberse producido un cambio sin causa, o que una persona muerta ha resucitado, o que lo pasado reaparece, o vemos próximos objetos muy lejanos. Entonces se apodera de nosotros un terror inmenso porque nos sentimos desconcertados en nuestra manera de comprender los fenómenos, que es lo que hace que consideremos nuestro individuo como cosa separada del mundo» (SCHOPENHAUER 1998: LXIII, 274).

Una de las características del movimiento romántico es el triunfo de lo irracional, no solo como reacción al racionalismo político-filosófico frente al que el artista reivindicaría sus libertades, sino a causa de las mismas incongruencias de la Ilustración. Lo irracional en tanto que inaprensible, incomprensible y por ello incontrolable puede devenir amenazante para el sujeto que confía en la razón, que siente entonces esa «invencible emoción» a la que se refiere Schopenhauer. Retomando lo siniestro freudiano: es el yo racional y consciente el que no logra procesar un contenido que ha sido reprimido y al retornar es percibido como radicalmente extraño.

La teórica y crítica literaria norteamericana Terry Castle, en su obra sobre la cultura, en particular literaria, del siglo XVIII titulada *Female Thermometer* (1995), sitúa el origen de lo siniestro en el siglo XVIII y lo considera como una invención de la época: las transformaciones culturales y psíquicas, con los imperativos racionalistas que caracterizarían el período como el del iluminismo, produjeron paradójicamente, y como efecto colateral, una «nueva experiencia humana» en la que se mezclan la angustia, la extrañeza y la incertidumbre intelectual. Así, el deseo de dominio y control tecnológico que dirigía los avances científicos tuvo como resultado lo siniestro, cuya invención había sido también la del autómatas, según Castle. Este, en definitiva, surge en ese proceso que el ámbito psicoanalítico interpreta como el contraste entre lo «primitivo» y lo «moderno», lo «arcaico» y lo «civilizado», esto es: la racionalización (CASTLE 1995: 7-11).

A continuación se realizará un repaso por aquellos elementos que parten de la Ilustración y se ponen de manifiesto de un modo más evidente y deliberado durante el Romanticismo para situar, propiamente, el nacimiento de la categoría estética de lo siniestro. Aunque su manifestación en la literatura y las artes plásticas sea previa a las



primeras teorías —las cuales, por otra parte, se referían a las producciones artísticas de los siglos XVIII y XIX—, algunas de las características que se contarán en la conceptualización de la teoría —el espanto, la angustia, el retorno de un contenido del pasado, lo inquietante, etc.— aparecen ya en teorías anteriores. El fragmento de Schopenhauer que encabeza este capítulo es un ejemplo de ello. En la estética de la fealdad según Rosenkranz, observábamos también que categorías como lo espectral se encaminaban hacia lo siniestro.

### 3.6.1 Aciertos y fallos de la razón

«La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia» (HORKHEIMER; ADORNO 1998: 59).

En el prólogo de 1944 a su *Dialéctica a la Ilustración*, los filósofos de la escuela de Frankfurt Theodor Adorno y Max Horkheimer dejan claro que la intención de la obra es comprender la caída en la *barbarie* a la que se dirige la humanidad en lugar de entrar, esta, «en un estado verdaderamente humano» (*ibíd.*: 51). La Ilustración pretende superar el mito pero reingresa en él y ello comporta su propia regresión, pues en el fondo en el mito ya se daban las bases de la Ilustración: ambos pretenden conocer y explicar el mundo, y por lo tanto dominarlo. Pero este dominio, sobre la naturaleza y la humanidad, se vuelve finalmente contra el sujeto (*ibíd.*: 52-63). Con el concepto de Ilustración, la obra de Adorno y Horkheimer no se refiere solo al proceso que tiene su momento culminante en el siglo XVIII, sino a los repetidos intentos a lo largo de la historia de ejercer la razón el mencionado dominio de la naturaleza, y cuyo precio implica que el ser humano se vuelva extraño a sí mismo, a su naturaleza.

El dominio fáctico, en efecto, pasa por el dominio intelectual —de ahí que la incertidumbre conlleve un sentimiento de desamparo. El deseo de conocimiento incluye también el de los «orígenes» de la humanidad —del lenguaje, la cultura, la sociedad— intentando trascender, pues, aquel pensamiento mítico aunque compartiendo con este, como indican Adorno y Horkheimer, el objeto de interés. Se da en esta «cuestión de los orí-

genes», como indica Žižek, una ambigüedad, ya que dicha cuestión «no es más que el reverso de una prohibición fundamental, la de sondear demasiado profundamente en los orígenes oscuros, lo que delata el temor de que, haciéndolo, pudiera revelarse algo monstruoso» (ŽIŽEK 1994: 168). Más adelante observaremos, con el tema del doble — que tuvo un gran auge en la ficción del siglo XIX—, cómo la introspección conlleva fácilmente, en efecto, ese encuentro monstruoso y siniestro.

El anhelo kantiano<sup>328</sup> de llegar a la mayoría de edad intelectual, expresado en el ya citado artículo «Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?» (KANT 2013: 85-98), el afán de los enciclopedistas franceses por superar la superstición y los fanatismos religiosos, conviven con la profusión de lo irracional. Es ya un lugar común la sentencia según la cual el proyecto ilustrado portaba inscrito su propio fracaso. Como sostuviera Freud, «en las fuerzas represivas (...) es donde se impone, al fin, victorioso lo reprimido», y «lo reprimido surge, en su retorno, del elemento represor mismo» (FREUD 2000a: 141-142). Schiller, heredero de Kant, es empero consciente de la coerción que ejerce la razón y concede a la imaginación y otras facultades que operan al margen de la razón su capacidad creativa. Freud cita una carta del filósofo y poeta a Körner, fechada en 1 de diciembre de 1788, donde da respuesta a la queja de su amigo sobre su improductividad:

«No parece ser provechoso para la obra creadora del alma el que la razón examine demasiado penetrantemente, y en el mismo momento en que llega ante la puerta las ideas que van acudiendo (...) En los cerebros creadores sospecho que la razón ha retirado su vigilancia de las puertas de entrada (...) Vosotros, los señores críticos (...) os avergonzáis o asustáis del desvarío propio de todo creador original (...) Rechazáis demasiado pronto las ideas y las seleccionáis con excesiva severidad» (citado en FREUD 1993: 410).

Schiller, además, también se había adelantado a Freud acerca de la posibilidad del arte de cumplir los deseos y fantasías del espectador cuando, en «Sobre el uso del coro en la tragedia» hacía notar que «el hombre espera de las artes de la imaginación una cierta liberación respecto de las limitaciones de lo real efectivo» (SCHILLER 2000: 239). En el apartado dedicado a las aportaciones de Schiller a la teoría de la experiencia estética (1.3.4) ya mencioné brevemente cómo Schiller había detectado y criticado la escisión propia de la Ilustración ya desde sus primeras obras, y cómo intentaría poner solución

---

<sup>328</sup>Cuyo pensamiento estético, por otra parte, incidirá directamente en las ideas románticas del genio y lo sublime.

mediante la *educación estética del hombre*. Autores como Bodas, al repasar la producción filosófica dedicada Schiller, constataría su temprana y anticipada consciencia acerca de la *dialéctica de la Ilustración*, «de la insuficiencia de los espacios de libertad abiertos por el iluminismo de la razón», del despotismo y la opresión a la que en realidad sometían al individuo al coaccionar la sensibilidad (BODAS 2010: 34). La escisión se da ya en un plano individual en el seno de la burguesía que ha ganado terreno a la aristocracia, consolida su poder y elabora un programa estético acorde con sus ideales, pues si bien este consistía en el «despliegue omnilateral» de la personalidad del individuo, las instituciones burguesas coaccionaban esta libertad (*ibíd.*: 40-42).

La estética neoclásica del siglo XVIII convive con el gusto rococó y con los primeros románticos. Y de hecho, en *La antigüedad como futuro* Rosario Assunto recuerda el «amigable intercambio de ideas entre el Winckelmann “romano” y los zurichneses Gessner y Füssli, corroborado por el epistolario winckelmanniano» (ASSUNTO 1990: 14). La antigüedad como modelo en el XVIII, subraya Assunto, se toma tanto en la estética, con la unión de naturaleza e historia, belleza y felicidad, como en la educación y forma de gobierno: la claridad de pensamiento es correlativa a la perfecta definición de la idea (*ibíd.*: 42): «Winckelmann emprendía una *polémica en favor del gusto*, que era, a su vez, *moral, social y política*: contra el estilo de corte, contra las costumbres y el espíritu de corte franceses, contra el despotismo» (*ibíd.*: 28). Es una estética mediante la cual sus teóricos y artistas pretenden transmitir los valores morales. Por otra parte, el gusto neoclásico y su acogimiento oficial muestra incongruencias políticas: como señala Assunto, lo adoptaron las monarquías absolutistas del antiguo régimen y el catolicismo romano, pero también el período revolucionario francés, el imperio napoleónico e incluso, más adelante, la Restauración (*ibíd.*: 61-63).

Ahora bien, en el pensamiento, el arte y demás rasgos de la cultura de la Grecia antigua ya está presente lo irracional, lo oscuro que según Schelling había quedado cubierto por la humanización de los dioses a partir de la poesía homérica pero que Hölderlin, idealista de espíritu neoclásico (en principio), entrevió. Recordemos, además, el espíritu dionisiaco que rescataría Nietzsche: el teatro no es solo ejemplar y moralizante sino que crea emociones violentas: compasión y miedo; incluso si volvemos la vista hacia Aristó-

teles y su concepto de *catarsis* comprobamos que aunque haya una superación, esta se dirige a lo sensible, no a la razón.



32. Francisco de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*. Serie *Caprichos*, estampa 43. 1797-1799. Aguafuerte y aguatinta. Museo Nacional del Prado, Madrid.



33. Francisco de Goya: *Sueño 1. Ydioma universal*. *El Autor soñando*. Serie *Caprichos*, 1797. Tinta de bugalla a pluma sobre trazos de lápiz sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Durante su juventud, el pintor aragonés Francisco de Goya tenía plena confianza en los ideales proclamados en los círculos ilustrados que frecuentaba, y al mismo tiempo es testigo del fracaso de los ideales de la razón: sus *Caprichos* y algunos lienzos de los últimos años del siglo XVIII critican y ridiculizan lo que aquella quiere derrotar, pero que parece resistirse fuertemente. En particular, el grabado *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 32) es ejemplo de esta ambivalencia. La obra alude, como indica Salabert, al reverso de la razón, la cual «igual ilumina que llega a perturbar por demasiada luz» (SALABERT 2009: 19). Las explicaciones manuscritas de las diferentes copias en que se encuentran los grabados ofrecen comentarios moralizadores que aconsejan utilizar la razón como guía de la fantasía para que esta produzca maravillas en lugar de monstruos y visiones<sup>329</sup>. Uno de los dibujos preparatorios, *Ydioma universal* (fig. 33), expone las

329 Véase la sección dedicada a Goya en el catálogo virtual del Museo Nacional del Prado.

intenciones de la obra: «*El Autor soñando. Su yntento solo es desterrar bulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad*». Desterrar las vulgaridades (de la sociedad) mediante el despliegue de la verdad. Eso sí, mediante los *caprichos*, la fantasía más desbordante de su autor. La luz emerge de la cabeza del pintor y se extiende en la parte superior izquierda de la composición fagocitando, se intuye, las figuras oscuras del mundo irracional. Pero esa gran mancha blanquecina sugiere además un gran vacío que terminaría también devorando al propio autor —es la luz cegadora y perturbadora de la que hablaba Salabert—, tal vez por eso desaparece en el grabado final, donde la oscuridad domina el fondo de la composición y los animales nocturnos y el lince aparecen con mayor definición.

La pérdida de la espiritualidad es, según el psicólogo suizo Carl Gustav Jung, causa de un gran malestar para el ilustrado<sup>330</sup>. La familiaridad con todo el espectro de temas relacionados con lo sobrenatural lo despojan de su carácter inquietante —de un modo similar a cómo la omnipresencia de la muerte en otras épocas hacía de esta algo familiar, como sostenía Ariès, pero difícilmente siniestro—; es cuando se impone la razón que la mera sospecha de elementos extraordinarios devienen espantosos y angustiantes<sup>331</sup>. Ante la caída de los ídolos religiosos, el ser humano habrá de buscar una nueva guía, la «razón», que no es más, a su parecer, que «la suma de sus prejuicios y miopías». Se habrán de buscar entonces formas alternativas del pensamiento «que calmen la intranquilidad del corazón y de la mente»; este será el inicio del orientalismo (JUNG 1984: 19).

El sujeto está, pues, desorientado, *en crisis*, ha quedado olvidado, como sostiene la filósofa y psicoanalista norteamericana Joan Copjec. Para esta autora, el psicoanálisis y un cierto modo de pensamiento del siglo XVIII comparten algunas premisas: el papel otorgado al *mal* y las nuevas nociones sobre el sujeto:

«For both psychoanalysis and this mode of thinking that originated in the eighteenth century, the exalted evil referred to is synonymous with the subject itself, since it is the subject that seems to pose the greatest threat to the established social order» (COPJEC 1991:

<sup>330</sup> Ese racionalismo, que perdura en la época actual no hace más, sin embargo, que cambiar el nombre a los antiguos «dioses y demonios (...) Ellos le mantienen en el curso de su vida sin descanso, con vagas aprensiones, complicaciones psicológicas, insaciable sed de píldoras, alcohol, tabaco, comida y, sobre todo, un amplio despliegue de neurosis» (JUNG 1995: 82).

<sup>331</sup> Como indica Caillois en su *Antología de lo fantástico*, es cuando se ha dejado de creer en los milagros que su existencia deviene inexplicable y, por lo tanto, provoca el miedo (CAILLOIS 1966: 9).

30)<sup>332</sup>.

Al parecer de la autora, en la oposición del Romanticismo entre individuo y sociedad de lo que se trata es de una interrelación y no de la consideración de uno de los elementos como corruptor del otro. Y en esta interrelación el personaje de la novela de Mary Shelley *Frankenstein* es un ejemplo paradigmático del sujeto moderno, prosigue Copjec: su carácter no puede ser revelado, el monstruo es la encarnación del fallo del científico. La gran angustia que asola los siglos XVIII y XIX se debe, según Copjec, a que esta época estaba muy preocupada por la belleza, pero excluía al sujeto —«actúa como si la cortina nunca se levantara», decía Diderot: cuanto más ajeno a la realidad mayor efecto ilusionista. La estética kantiana es la que acabó de desbancar al sujeto para protegerlo contra lo Real y lo indecible.

También la novela gótica (cuyo auge se sitúa durante el Romanticismo, entre finales del XVIII y la primera parte del XIX) surge en plena Ilustración: la primera novela considerada como inauguradora del género, *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, aparece en 1764. De procedencia inglesa —como indica en su artículo sobre el Surrealismo y la novela gótica Jesús Rubio—, reflejaría las revoluciones de 1688 que conllevarían grandes cambios políticos. Y del mismo modo, el género se popularizaría durante los hechos sangrientos de la Revolución Francesa: «El terror político que habían inspirado, activaba ahora los mecanismos de lo imaginario, liberando fantasmas y desencadenando la escritura. Un proceso similar se iba a producir en Francia a partir de 1789». La novela gótica, prosigue, se construye sobre las ruinas de las instituciones feudales desaparecidas (RUBIO 1986: 179).

### 3.6.1.1 Mesmerismo, animismo y psicoanálisis. Algunas repercusiones en el arte

El progresivo racionalismo ha ido apartando, por una parte, lo irracional, cuyo interés, como ya hemos visto, persiste desde la antigüedad, y sin embargo son diversas las disciplinas científicas que en este momento comienzan a definir, distinguir y consolidar sus competencias y dan cuenta de esa instancia ajena a los estados racionales de la cons-

---

332 «Tanto para el psicoanálisis como para el modo de pensar que se originó en el siglo XVIII, el referido mal exaltado es sinónimo del mismo sujeto, ya que es el mismo sujeto el que parece suponer la mayor amenaza al orden social establecido». Traducción propia.

ciencia. Como sostiene Aaron Sheon en su artículo dedicado a Courbet y el descubrimiento del inconsciente para el catálogo de la exposición *L'Âme au corps*, es hacia 1790 que tanto médicos como epistemólogos o filósofos de la introspección, dan lugar a seis vías principales en lo que respecta al estudio del sujeto y sus estados alterados de la consciencia: las experiencias dedicadas a descubrir la etiología de las enfermedades mentales con el fin de establecer una tipología que permita encontrar soluciones; la filosofía introspectiva y su investigación acerca de los procesos mentales como la memoria, la percepción, la asociación libre, pero también la inferencia, el enjuiciamiento, el razonamiento; los estudios clínicos sobre mesmerismo, hipersensibilidad, fenómenos de regresión, personalidad múltiple, sueños proféticos, etc.; estudios sobre la alucinación y el trance provocados por sustancias alucinógenas —que algunos artistas, como Baudelaire y Théophile Gautier llevarán a cabo durante las décadas centrales del siglo XIX—; estudios de anatomía y fisiología sobre las funciones motrices y cerebrales, con autopsias que determinasen la localización, esta vez física, de las funciones mentales, y ensayos sobre alucinaciones colectivas relacionadas con la brujería, el espiritismo y los milagros. Las teorías e interpretaciones consiguientes eran contradictorias y generaban confusión en la comunidad científica; en consecuencia, el tratamiento literario —que tan pronto se haría eco de estas materias— también daría lugar a producciones diferentes a pesar de compartir el mismo interés. Un ejemplo paradigmático de ello es el literato romántico alemán Jean-Paul Richter, en cuya obra el sueño aparece tanto como un misterio que roza lo sobrenatural así como el resultado de los reflejos de la experiencia diurna (SHEON 1993: 281-282).





34. Anónimo: *El magnetismo animal*. Biblioteca Nacional, París.



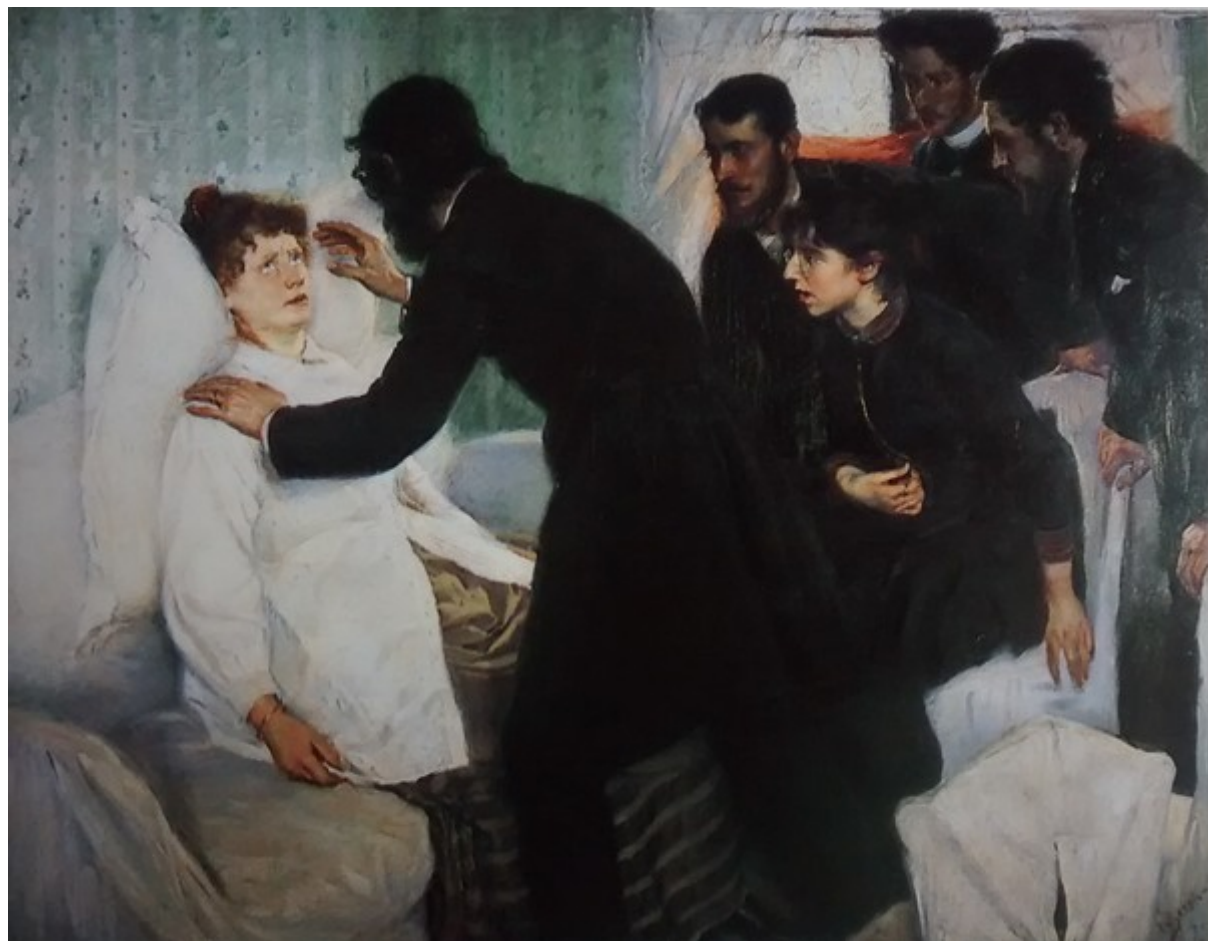
35. Anónimo: *El Magnetismo revelado*. 1784. Biblioteca Nacional, París.



Dentro de estas disciplinas, cobra para nuestro interés especial importancia el descubrimiento, en Viena, del «magnetismo animal» por parte de Franz Anton Mesmer, en 1775, que dará lugar a una corriente que tendrá gran impacto en la medicina y la cultura del momento: el mesmerismo. Como indica Heinz Schott en su escrito sobre las relaciones entre mesmerismo, hipnosis y psicoanálisis, para Mesmer la enfermedad es el resultado de una resistencia por parte de los músculos y el sistema nervioso que impide la correcta circulación de los humores y crea una suerte de «solidificación» del organismo. Cree, asimismo, en un fluido que es compartido por todos los seres y que el magnetizador es capaz de recogerlo y transmitirlo al enfermo mediante manipulaciones directas (imposición de manos) e indirectas (a través de objetos magnetizados como el agua, las piedras, etc.). Las sesiones (fig. 34), bastante exitosas probablemente a causa del mismo entusiasmo de la gente, iban acompañadas de todo un ceremonial con música, espejos, en el que incluso se proferían rezos, y los participantes formaban cadenas humanas (SCHOTT 1993: 142-143). No faltaban, por otra parte, las críticas que comparaban el método de Mesmer con los aquelarres y otras prácticas ocultistas (fig. 35), del mismo modo en que, tradicionalmente, las patologías mentales se habían asociado con la posesión demoníaca y la brujería: se trata de la confusión, en el ámbito de lo irracional, de estos elementos y otras manifestaciones del inconsciente, como el mundo onírico. Como sostiene Jean-Claude Schmitt en su Historia de la superstición, «Los demonios son los señores del sueño, al que la Alta Edad media contempló, precisamente por ello, con infinitas sospechas» (SCHMITT 1988: 19-22).

La hipnosis, por otra parte, fue teóricamente formulada en 1843 por parte del cirujano inglés James Braid, y pretendía superar el mesmerismo, al que se oponía, y devenir un concepto científico aceptado por la comunidad. No se trataba ya del intercambio de sustancias, materiales o espirituales, entre sujetos, sino de una transferencia al hipnotizado de «energía neurofisiológica», de una interacción entre la mente y el cuerpo —o, como sugería Braid, del poder del espíritu sobre el cuerpo. Conocida inicialmente con el nombre de *braidismo*, tuvo una rápida repercusión tanto en Europa como en América. Braid había asistido a sesiones mesméricas y le llamó la atención que el paciente fuera incapaz de abrir los ojos. A partir de experimentos propios llegó a la conclusión de que el estado hipnótico se podía inducir a partir de la «fijación del ojo mental» en un objeto y llegar al estado que denominaba «*nervous sleep*». La técnica era utilizada en la cura

de determinadas patologías y permitía suprimir el dolor de las intervenciones quirúrgica, y su mérito radicaba, según Schott, en el hincapié puesto en la subjetividad —cada uno podía hipnotizarse a sí mismo— (SCHOTT 1993: 143-144).



36. Richard Bergh: *La sesión de hipnosis*. 1887. Óleo sobre tela. Nationalmuseum, Stockholm.

Hyppolyte Bernheim (1840-1919), profesor de medicina de la universidad de Nancy, aplicó la hipnosis mediante su doctrina de la sugestión. Tuvo también un fuerte impacto en los círculos de la medicina y la psiquiatría, e incluso Freud lo traduciría al alemán. La sugestión, definida por Bernheim como «l'acte par lequel une idée est introduite dans le cerveau et acceptée par lui»<sup>333</sup>, había sido utilizada desde la más remota antigüedad, pero también en todo tipo de prácticas, no siempre científicas sino relacionadas con el mudo del espectáculo y la charlatanería. La teoría y la práctica moderna habría de

<sup>333</sup> «El acto mediante el cual una idea se introduce en el cerebro y es aceptada por él» (citado en SCHOTT 1993: 147). Traducción propia.

contribuir a mejorar la reputación de esta práctica en el ámbito de la medicina. Obsérvese la pintura de Richard Bergh (fig. 36). La sorpresa y la curiosidad de los asistentes a la sesión hipnótica es palpable mediante sus gestos y la expresión de los rostros. Sin embargo, el círculo de asistentes es muy reducido en comparación con las prácticas mesméricas, representadas plásticamente como escenas de divertimento de la aristocracia y la alta burguesía. El hipnotizador, en este caso, dirige toda su atención a la paciente, da la espalda tanto al espectador como al resto de personajes: no es el conductor de un espectáculo sino un médico que realiza su trabajo.

Freud aunará las investigaciones neurofisiológicas con las de la hipnosis, que aplicará durante los inicios del psicoanálisis. Uno de los elementos clave de esta nueva disciplina, la transferencia —o proyección de las vivencias íntimas del paciente en el psicoanalista— invierte, como señala Schott, la dirección de la sugestión que aplicaba Bernheim en su terapia, pues el psicoanálisis pretende dar una vía de salida, mediante la palabra, al inconsciente, mientras que la hipnosis ubicaba en el inconsciente ideas de la consciencia (SCHOTT 1993: 151-152).

Estas prácticas convivirán con diversos movimientos ocultistas que entrarán en auge a partir de la última mitad del siglo XIX, coexistiendo con aquella efervescencia de los descubrimientos científicos que también traería la centuria. La novela de Joris-Karl Huysmans *Allá lejos (Là-bas)*, sobre el satanismo en la Francia finisecular, da cuenta de esta situación:

«-¡Qué época tan singular! (...) En el momento justo en que el positivismo alcanza su plenitud y el misticismo se despierta, las locuras del ocultismo comienzan. -Pero siempre ha ocurrido así. Las colas de todos los siglos son muy semejantes. Todas fluctúan y se inquietan. Cuando el materialismo se exalta, la magia se yergue. Este fenómeno reaparece cada cien años. Sin retrotraernos mucho, observa el declinar del siglo anterior. Al lado de los racionalistas y de los ateos, te encuentras con san Germán, Cagliostro, San Martín, Cazotte, las sociedades de los rosa-Cruz, los círculos infernales, igual que ahora... Y después de esto, ¡adiós! ¡Buenas noches y buena suerte!» (HUYSMANS 1974: 227).

Junto con el racionalismo, la magia; al lado de la razón atea, la espiritualidad. Más que un fenómeno meramente finisecular, se trata de la ya apuntada reacción a los racionalismos (lo reprimido resurge en el lugar en que se ejerce la represión), así como de un rechazo del mundo materialista de la civilización occidental, un descontento que se hace eco en numerosos artistas y literatos, como hemos podido comprobar con la cita de Hu-

ysmans. El mismo autor habría frecuentado, presuntamente, círculos satanistas antes de su conversión al catolicismo. Si durante el Romanticismo ya se da un resurgir de la espiritualidad contra el racionalismo iluminista<sup>334</sup>, compartiendo con el Simbolismo la desconfianza hacia la objetividad, el período finisecular —y de ahí en adelante— busca, todavía, otras alternativas espirituales, sea en el misticismo oriental o en el sincretismo de las nuevas sociedades religiosas como los Rosa+Cruces y los teósofos.

Una de las actividades ocultistas que será significativa en este momento será el espiritismo<sup>335</sup>. Suele situarse el origen de esta moda moderna hacia 1848, cuando las hijas de la familia Fox, en Hydesville (EUA), aseguran tener comunicación con el más allá. En seguida la moda pasaría a Europa y devendría todo un fenómeno social. A través de los catálogos de las exposiciones dedicadas al espiritismo<sup>336</sup> y su relación con el arte puede constatarse la cantidad de producciones que estas sesiones generaban: ectoplasmas fotografiados, dibujo y escritura automática e incluso la escultura mediante las huellas en parafina de las manifestaciones de los entes espirituales. La teoría viene de la mano de Allan Kardec, quien en 1857 escribió *El libro de los espíritus*. «Mientras cesa el tumulto de las batallas y de las revoluciones, el hombre descubre el silencio»<sup>337</sup>; estas son las palabras introductorias al capítulo «L'art de la table» en el catálogo de la exposición dedicada a las relaciones entre arte y espiritismo desde Víctor Hugo a André Breton. Al faltar la palabra humana, la hacen resurgir de los cementerios. La razón en el siglo XIX está tan segura de sí misma, sostiene en el texto del catálogo Audinet y Godeau, como sorprendida y angustiada por su soledad, y halla en el espiritismo, tanto en Europa como en los Estados Unidos, una suerte de respuesta.

334 Piénsese, por ejemplo, en Caspar David Friedrich, Wilhelm Heinrich Wackenroder, el grupo alemán de los Nazarenos, en las prácticas espiritistas de Víctor Hugo, y algo más tardíamente el teórico John Ruskin y el grupo Prerrafaelita.

335 En su artículo «Síntomas de una época: Magnetismo, histeria y espiritismo en la Alemania romántica», Luis Montiel relaciona el espiritismo con el mesmerismo y la histeria. Todos ellos son, según sostiene, síntomas de la época, están vinculados a los cambios sociales y políticos del período —no en vano el mesmerismo tuvo el respaldo de los grandes personajes de la Revolución. La moda del mesmerismo es paralela a la de las sesiones espiritistas en una época en que se admiten explicaciones que remiten al animismo para aquellos fenómenos que la ciencia experimental no puede abarcar. Los casos de histeria se vinculan a la religiosidad. «Con el magnetismo animal, y también con el espiritismo, una época intentó, entre otras cosas y sin duda de manera inconsciente, curarse a sí misma de un mal que no sabía reconocer. Lamentablemente, la terapéutica fue generalmente tomada por un nuevo tipo de enfermedad de la razón, al ser incapaz la mayoría de entender la críptica frase de Hölderlin: “*allá donde está el peligro crece también lo que nos salva*”. No corrían buenos tiempos para esta homeopatía metafísica» (MONTIEL 2006: 38).

336 Véase, a modo de ejemplo, BOULANGER (2009), PIJAUDIER-CABOT; FAUCHEREAU (2011), y AUDINET; GODEAU (2012).

337 «Lorsque cesse le tumulte des batailles et des révolutions, l'homme découvre le silence» (AUDINET; GODEAU 2012: 11).



37. František Kupka: *Ídolo negro*. 1903. Aguatinta sobre papel. Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, París.

Un ejemplo que recoge estas inquietudes es el del simbolista de origen checo František Kupka. Establecido hacia finales del siglo XIX en París, actúa desde su juventud como médium en sesiones espiritistas y se interesa por la teosofía. A menudo pinta influido por los estados de trance<sup>338</sup>, y entre sus obras más inquietantes se encuentra la aguatinta *El ídolo negro* (fig. 37), presidida por una colosal estatua negra, a contraluz, en un paisaje desolado, tan solo poblado por un camino que se dirige hacia aquella y otra estatua de piedra. La obra tiene varias versiones en las que, como indica el historiador, crítico y curador de arte estadounidense Margit Rowell (1975: 85), el ídolo mira en diferentes direcciones. La repetición es prueba de la obsesión del autor por esta imagen siniestra, inspirada en el poema de Edgar Allan Poe *Dreamland*:

«By a route obscure and lonely,  
 Haunted by ill angels only,  
 Where an Eidolon, named NIGHT,  
 On a black throne reigns upright,  
 I have reached these lands but newly,  
 From an ultimate dim Thule—  
 From a wild weird clime that lieth, sublime,  
 Out of SPACE— out of TIME»<sup>339</sup> (citado en ROWELL 1975: 85).

<sup>338</sup>Al igual que otros artistas de la época que también practican espiritismo —como la sueca Hilma af Klint (1862-1944), cuya obra espiritista, por voluntad de la artista, solo ha visto la luz recientemente— sus composiciones derivadas de esta actividad tienen una tendencia hacia la abstracción.

<sup>339</sup>«Por un camino oscuro y solitario / embrujado tan solo por ángeles enfermos, / donde un Eidolon, lla-

En el poema de Poe se trata de la tierra del sueño, gobernada por ese ídolo negro, la noche, al que ha llegado desde un lugar fuera del tiempo y el espacio. Tanto los versos como la imagen mezclan el onirismo con la idea de lo sobrenatural. El proyecto simbolista consiste entre otras cosas, según el historiador y conservador de arte francés Jean Clair (1995: 125-136), en recuperar la unidad perdida del yo que está descubriendo la psicología, ese yo desfragmentado y lleno de desconfianza que se manifiesta en el sueño, en los automatismos psíquicos, los actos reflejos, así como en las recientemente descubiertas patologías de la psique. Estos temas reflejan, pues, las angustias de una época.

El esoterismo estaría también muy presente en las manifestaciones artísticas del nuevo siglo. Tal vez no sea casual que el año del primer movimiento de las Vanguardias artísticas, algunos de cuyos movimientos guardan estrecha relación con el esoterismo, coincida con la acuñación y definición del término «metapsíquico», definido como el «estudio científico de los fenómenos conocidos como “paranormales”» por Charles Richet<sup>340</sup>. Diversas vertientes del esoterismo, ya en boga desde mediados del siglo XIX, como ya hemos visto, adquieren una importancia especial como trasfondo, e incluso devienen motivos centrales, en algunas de las vanguardias artísticas. Tras los desastres de la Primera Guerra Mundial, un retorno hacia lo espiritual parece más necesario que nunca. De hecho Freud, que en varios de sus escritos de los años veinte manifiesta su inquietud por la proliferación de los fenómenos ocultistas y por el hecho de que se los vincule con el psicoanálisis<sup>341</sup>, atribuye el auge de las investigaciones de este tipo, en el artículo «Psicoanálisis y telepatía», a la catástrofe de la Gran Guerra (FREUD 1992b:165-184).

La supremacía de lo irracional lleva, en el caso de los surrealistas, a experimentar a partir de 1922 con toda suerte de actividades donde se desatan fuerzas extrañas (escritura y dibujo automático, sueños conducidos por hipnosis, sesiones de espiritismo,

---

mado NOCHE, / sobre un negro trono reina rígido, / He alcanzado estas tierras, pero recientemente, / desde una lejana y vaga Thule — / desde un clima raro y salvaje que se extiende, sublime, / fuera del ESPACIO— fuera del TIEMPO» (traducción propia).

<sup>340</sup>ÉVRARD; MÉHEUS 2012: 93. En el caso del surrealismo —un movimiento que guarda numerosas afinidades con el Romanticismo y el Simbolismo en su búsqueda de lo irracional—, según los autores, su relación con lo metapsíquico ha sido estudiada de manera tardía en parte porque la literatura dedicada a André Breton la ha ignorado deliberadamente (*ibid.*: 99).

<sup>341</sup>Rachel Leah Thompson hace una lectura de la teoría freudiana como un «ocultismo secularizado» que transforma en neurosis la posesión demoníaca, los espíritus en introyección del ego y el exorcismo en psicoanálisis (THOMPSON 2004: 6).

etc.)<sup>342</sup>. André Breton, teórico principal del surrealismo, reconocería en las *Conversaciones radiofónicas* cómo los inicios del surrealismo estuvieron marcados por el sueño inducido, la escritura automática y otras técnicas que practicaban contra el racionalismo, el gusto y la moral imperante y la búsqueda de lo *maravilloso*. Sin embargo, negaría también la credulidad absoluta en relación con el espiritismo, rechazando la posibilidad de comunicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos (BRETON 1987: 81). Todas estas prácticas se dirigían, pues, a la liberación del inconsciente en su vertiente más creativa, más extraña, no como simple recreación estética, sino también con un trasfondo de ideología que buscaba un nuevo orden de valores: para vencer la represión de la sociedad patriarcal que había conducido al mundo a la debacle, en primer lugar era necesario vencer las de la consciencia individual.

Un método privilegiado para dicha liberación, ideada por Breton, es el *azar objetivo*, que queda teorizado y puesto en práctica con las obras *Nadja* (1928), *Los vasos comunicantes* (1932)<sup>343</sup> y *El amor loco* (1933). El azar es «*la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain*»<sup>344</sup>. Parte, pues, del inconsciente, en lo que convendría con Freud, y del deseo, aunque no interviene la voluntad. Se trata de una coincidencia significativa independiente de la ley de la causalidad, del intercambio entre la psique y el mundo exterior que lo conducirán a encuentros inesperados pero deseados cuyo camino iban mostrando los signos del azar. Es, dice en otra ocasión,

«Una búsqueda ininterrumpida se da rienda suelta: se trata de ver, de revelar lo que se oculta tras las apariencias. El encuentro imprevisto que siempre tiende, explícitamente o no, a tomar la forma de una mujer, marca la culminación de esa búsqueda» (BRETON, 1987: 130).

<sup>342</sup> Abandonarían algunas de estas prácticas cuando Robert Desnos, cuyos resultados en las sesiones oníricas eran de los más creativos, persiguió estando en trance a Paul Éluard con un cuchillo.

<sup>343</sup> Libro del que dice estar muy orgulloso, «lo que determinó su existencia fue el descubrimiento que creí hacer en él y la descripción que intenté de un *tejido capilar* que asegurara “el intercambio constante que debe darse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interior, intercambio que requiere la interpretación continua de la actividad de la vigilia y de la actividad del sueño”» (BRETON 1987: 146-147).

<sup>344</sup> «El modo de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano» (BRETON 1976: 31). Traducción propia.

Otro modo de abrirse camino el inconsciente es el automatismo<sup>345</sup> —la escritura automática es uno de los métodos tomados del psicoanálisis. Cabe citar en este punto el ensayo titulado «El mensaje automático», publicado originalmente por Breton en la revista *Minotaure*, en 1933 (BRETON 1992). Considera aquí el pensamiento automático como un signo de los tiempos, como la necesidad de la sensibilidad, en un retorno a Lautréamont y Rimbaud. Distingue entre el dibujo y la escritura automáticas tal y como lo entiende el surrealismo del practicado por las médiums (pues el surrealista mantiene el estado de consciencia)<sup>346</sup>. El automatismo, relacionado con las investigaciones psicoanalíticas de la *libre asociación*, es patrimonio común: todo el mundo tiene la facultad de recurrir a ese lenguaje si así lo desea, que no tiene nada de sobrenatural y que para todos es vehículo de revelación. Practicada con un «cierto fervor» conduce a la alucinación visual, como él mismo ha experimentado. Efectivamente, las alucinaciones provocan imágenes extrañas, desorbitantes y maravillosas. También confluyen aquí, por lo tanto, las creaciones de los enfermos mentales<sup>347</sup>. En el primer manifiesto surrealista expresa el placer que hasta la «sensualidad más culta» experimenta con alucinaciones, visiones, etc., de la que los «locos» son pacientes privilegiados:

«Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien». (BRETON 1995: 19)

Dicha transgresión estaba en el centro de la «revolución surrealista».

### 3.6.2 El *horror plácido*<sup>348</sup>

Desde la antigüedad, los pensadores han incidido en el placer que siente el ser humano ante los acontecimientos dolorosos ajenos. Lucrecio, por ejemplo, sostuvo que:

345 «La ventaja de la escritura automática y de los relatos de sueños», dice en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, es «la de proporcionar elementos de apreciación de gran estilo a una crítica desamparada, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y de ofrecer una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de doble fondo a la que llamamos hombre». (BRETON; ELUARD 2003: 18). Un nuevo método para hallar las profundidades de la psique humana.

346 Aunque esta sea una de las ocasiones en que realiza la distinción entre la práctica mediúmnica con la disciplina del psicoanálisis, hay ciertamente puntos de confluencia y, como ya he indicado, durante un tiempo el grupo se dedicó a transmitir esos mensajes, invariablemente, de un modo u otro.

347 Este apoyo lo llevaría a ser confundador, con Jean Dubuffet y otros artistas, la *Compagnie d'Art Brut* en 1948.

348 La denominación de *horror plácido* (*a pleasing kind of horror*) se debe a la traducción de la edición consultada de *Los placeres de la imaginación*, de Joseph Addison, por parte de José Luis Munarriz a principios del siglo XIX.



«Es grato, al tiempo que los vientos en mar abierto revuelven las aguas, contemplar desde tierra el esfuerzo de otro, no porque haya gusto y alegría en que alguien sufra, sino porque es grato ver de qué males uno se libra; ya formados en el llano sin tú tener parte en el lance es también grato divisar los escuadrones de la batalla; pero nada más grato que ocupar los serenos templos eminentes, bien abastecidos con la enseñanza de los sabios, desde donde puedas mirar a los otros de abajo cómo van de acá para allá buscando un camino a su vida sin rumbo, cómo compiten en talento y se enfrentan por renombre, esforzándose noche y día, entre altos favores, en llegar a encumbrarse con las mayores riquezas y ganar el poder. ¡Ay pobres almas de los hombres, ay corazones cerrados! (...) así que el dolor apartado del cuerpo se aleje de la mente, aquella, libre de pena y cuidado, disfrute de una sensación de alegría!» (LUCRECIO 2003: II, 1-19).

Se trata, en la justificación, de la felicidad que procede de la ausencia para uno mismo de los peligros que se observan en los demás. Pero la distancia de estos males, esa distancia que será también requisito para la teoría estética de lo sublime, va más allá del alivio de verse el individuo libre de los males: la diversidad de ejemplos da cuenta de un regocijo adicional que no acaba aquí de reconocerse.

Durante la Ilustración, en el seno de las nuevas teorías sobre lo sublime y otros elementos cargados de una cierta negatividad –en relación, por ejemplo, con las consideraciones acerca de la tragedia, en parte ya tratadas<sup>349</sup>– que en el Romanticismo harán especial fortuna, este tema comienza a tener relieve.

En los empiristas británicos del XVIII también se encontraba teorizado de algún modo lo irracional. El *horror plácido* de Addison (ligado a la teoría de lo grande, esto es, de lo sublime) es un ejemplo de ello; también lo es la exaltación de la imaginación por parte de aquellos autores, en los que se encuentra una especie de prerromanticismo. Addison, por ejemplo, otorga mérito a los que cultivan el género fantástico y pueblan sus obras de seres irreales, puesto que no tienen modelos a los que imitar, y todo parte de su invención (ADDISON 1991: 195). En sus ensayos publicados en *The Spectator*, destaca como los más perfectos poetas a Homero, Virgilio y Ovidio, que afectan la imaginación con lo grande, bello y extraño, respectivamente: se refiere con estos calificativos a lo sublime, la belleza y a algo que guarda alguna relación con lo siniestro:

«Ovidio mostró en las Metamorfosis el modo con que lo extraño puede afectar á la imaginación. Pinta un milagro en cada historia, y siempre concluye presentándonos una nueva criatura (...) nos entretiene con alguna cosa que ántes no habíamos visto y nos va

<sup>349</sup>Recuérdese cómo Hume se interrogaba acerca de la felicidad del ser humano ante espectáculos que lo hacen «llorar, sollozar y gritar», y ofrecía una primera respuesta relacionada con la catarsis aristotélica (véase el apartado 2.4.4).

mostrando un asombro detrás de otro hasta concluir sus *Metamorfosis*» (ADDISON 1991: 184-185).

Con el nacimiento de un nuevo ser que antes no habíamos visto, prosigue Addison, nos entretiene Ovidio en las *Metamorfosis*, de manera que nuestra imaginación queda afectada a partir de lo extraño, estrechamente vinculado con la novedad, que siempre place a la imaginación del ser humano por actuar contra el tedio de la cotidianidad<sup>350</sup>. Más allá de los placeres procedentes de la belleza, el sublime y la novedad hay otro tipo de placer producido por «las cosas más desagradables»: el retrato de un rostro bello, por ejemplo, resulta más placentero con un toque de melancolía y tristeza, pero sensaciones todavía más desagradables, como el terror y el abatimiento, que la poesía intenta producir en el espectador, lo deleitan con las descripciones de aquello que rechazaría en la vida real. La reflexión y la comparación entre la propia situación y los males ajenos explicarían esta atracción, al parecer de Addison: «En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto» (*ibíd.*: 189).

La curiosidad está relacionada con el factor de *novedad* antes mencionado: el mismo autor indica cómo aquella queda satisfecha con la segunda.

Addison habla de un tipo de poesía que trata sobre seres imaginarios como brujas, hadas, etc., donde el escritor hace uso de la imaginación y provoca en el lector una especie de *horror plácido* al entretenerlo con la extrañeza y la novedad de aquello que se representa en este tipo de relatos, que nos llevarían, además, a la memoria, aquellas historias escuchadas durante la infancia favoreciendo la aparición de «aprensiones y terrores secretos, á que es naturalmente propenso el ánimo del hombre» (*ibíd.*: 197).

Con Addison aparece también, en este punto, la confrontación de estos elementos con lo irracional:

«Los que tienen una imaginación fría, ó disposiciones filosóficas, oponen á esta especie de poesía el defecto de la probabilidad suficiente para herir la imaginación. Pero á esto puede oponerse, que estamos en general seguros de que en el mundo hay seres intelectuales [además de nosotros], y especies diversas de espíritus sugetos á otras leyes y economía que nosotros» (*ibíd.*: 197-198).

---

<sup>350</sup>ADDISON (*ibíd.*: 140). Introduce el tema de la *novedad* del siguiente modo: «Todo lo que es nuevo ó singular da placer á la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisongea su curiosidad; y le da idea de cosas que ántes no habia poseido».

Este horror plácido, provocado por el mismo contenido de los relatos, es ya una de las características que encontraremos en la teoría de lo siniestro, pues será uno de los recursos empleados en la clase de narraciones a las que Addison hace referencia.

Schiller también da cuenta de ese «fenómeno común en todos los hombres» según el cual lo horrible y doloroso nos resulta irresistiblemente seductor. Asistimos con curiosidad a relatos de asesinatos, y de modo masivo al martirio de un criminal –lo cual no se explica por nuestras ansias de justicia. Elabora aquí una distinción que responde a los prejuicios sociales –muy propios de la época– que ya han sido comentados: en estos placeres el hombre de gusto elevado y cultivado (a diferencia del hombre vulgar) supone una excepción. Pero ello no significa que sea totalmente ajeno a este instinto, sino que se superpone a este la compasión y la decencia: en efecto, se trata de una inclinación natural del ser humano (*ursprünglichen Anlage*) que puede ser verificada mediante diferentes experiencias (SCHILLER 1873: 23-24). Lo que desarrollará a continuación es el tipo de placer suscitado a partir de emociones dolorosas, ya de un carácter más elevado, que se dará, en concreto, en el género de la tragedia.

Junto con las diversas manifestaciones de lo irracional en el ser humano examinadas en el subcapítulo anterior se encuentra, en definitiva, la sospecha de un cierto sadismo que, antes de la teorización freudiana de la pulsión de *Tánatos*, se justifica por la modificación –y distancia– que el arte opera en aquel y la necesidad humana de las emociones que eviten la monotonía. Pero ese impulso destructor será también tratado en el arte sin ser tan suavizado, como se verá en capítulo 3.8, dedicado al tema del doble.

### 3.6.3 De lo sublime a lo siniestro

De alguna manera ya he puesto en relación los conceptos de novedad y curiosidad con las categorías «negativas» de lo siniestro y lo sublime. Si bien ya he mencionado la vinculación entre los dos primeros temas, con Burke adverimos que:

«La primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano es la curiosidad. Por curiosidad entiendo cualquier deseo o cualquier placer, que experimentamos en relación a la novedad» (BURKE 1987: 23).

Pero el efecto de lo nuevo se pasa en seguida, sobre todo en la edad adulta, por lo que se habrá de excitar también el *dolor* y el *placer* para satisfacer y mover las pasiones, nos dice Burke. Siendo el *dolor* y el *peligro* las pasiones más poderosas de todas (*ibid.*: 29), actúan de manera más fuerte que el placer, como afirmará más adelante. El resultado de estas *pasiones* es una especie de terror susceptible de provocar lo *sublime* (de manera que deviene una de sus fuentes).

La teoría de Burke sobre lo sublime permite enlazar este apartado con el anterior y al mismo tiempo trazar relación entre las categorías mencionadas. Este autor reflexiona sobre la justificación del placer ante la representación de objetos que nos desagradarían en la realidad a partir del alivio que supone saber que se trata únicamente de una ficción, y de la comprobación de la lejanía de los males representados respecto al espectador (Addison y Hume, en la estela de Lucrecio, se habían apuntado a esta teoría) negando tal justificación ya que cuanto más cerca de la realidad, más placer nos proporcionan estas representaciones. Argumenta que si se cree que la «noción de realidad» causa dolor y la «representación» nos deleita es porque no distinguimos suficientemente bien aquello que no nos atreveríamos a realizar de lo que nos gustaría ver si tuviera lugar: disfrutamos, pues, de lo que, lejos de realizar, deseáramos en gran medida ver *corregido* (*ibíd.*: 36). Parece ser, pues, una cierta morbosidad no reconocida por el individuo la causa de la delectación en el mal ajeno.

Estas reflexiones sobre la delectación en el dolor llevan nuevamente al autor al análisis del *sublime*, siendo el *terror* su principio dominante (estupor, miedo y asombro, son términos afines que Burke relaciona con lo sublime), y la oscuridad el principio que dota a las cosas de lo terrible —en la oscuridad se presentan las historias de fantasmas y duendas, y es, además, de tal calibre el miedo y el consiguiente respeto que infunde la oscuridad, que esta se ha utilizado en gobiernos despóticos y gran número de cultos religiosos<sup>351</sup>. En la oscuridad, además, se da en determinadas circunstancias una «terrible incertidumbre» que ejemplifica con una cita del libro de Job:

*«En pensamientos originados por las visiones nocturnas, cuando los hombres se sumen en un profundo sueño, me invadió un miedo que me hizo temblar, sacudiendo todos mis huesos. Entonces pasó un espíritu por delante de mi rostro; se me erizó el pelo. Permaneció inmóvil. Pero no pude percibir su forma: había una imagen ante mis ojos, y en medio*

---

351 Los cuales ya hemos podido comprobar que cuentan con un componente siniestro.

*del silencio oí una voz.- ¿Será el hombre mortal más justo que Dios? (...) Primero nos preparamos con la mayor solemnidad para la visión, y nos asustamos incluso antes de conocer la oscura causa de nuestra emoción (...) ¿Acaso (...) no es más horroroso, más sorprendente y más terrible, de lo que la descripción más viva y la pintura más clara podrían representarlo? Cuando los pintores han intentado darnos representaciones claras de estas ideas fantásticas y terribles que tienen, pienso que casi siempre han fracasado.» (íd.: 47). En cursiva el original.*

El relato despierta un horror más vivo de lo que una exposición más clara y evidente, por los medios pictóricos, conseguiría. La ambigüedad y la mencionada incertidumbre son los elementos que evocan esa sensación que todavía no ha sido categorizada como lo siniestro. La literatura posterior que recogerá, todavía previamente a la teoría de lo siniestro, estas ideas, se expresará en términos similares. Una de las obras que se analizará más adelante, en el capítulo sobre el tema del doble, *El Horla* del literato francés Guy de Maupassant, describe un pavor similar al de Job también a causa de un supuesto ente sobrenatural.

El sublime es, finalmente, una «idea» perteneciente a la «autoconservación», y por lo tanto altamente afectiva, siendo el dolor su emoción más fuerte sin que ningún otro placer que produzca de causas positivas le pertenezca (BURKE 1987: 66).

Estas ideas concuerdan con Kant, quien elabora, como ya vimos, una teoría más completa de lo sublime en sus escritos de estética, sosteniendo además que este está dentro (y no fuera) de nosotros, y que no todo el mundo lo experimenta a partir de los mismos objetos: todo depende de la receptividad para las ideas y de la exaltación espiritual. Se trata, pues, de un sentimiento subjetivo, a pesar de la necesidad que el juicio de los otros sobre lo sublime coincida con la propia. Lo sublime es:

«Un sentimiento de displacer, debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto de la estimación por la razón; y, es al mismo tiempo un placer despertado con tal ocasión precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo dirigido hacia éstas es, empero, ley para nosotros» (KANT 1992: 171, §27).

Es un placer, recordemos, que solo es posible mediante un displacer; un placer, pues, negativo, un goce producido a pesar de la resistencia inicial de los sentidos y por esta misma resistencia, puesto que se pone de relieve la superioridad de las facultades mentales por encima del interés sensible.

En *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, una obra anterior a la *Crítica del juicio* y de un tono más ligero, directamente influido por la estética inglesa y sin haber construido todavía sus propios fundamentos estéticos, Kant distingue entre el sublime *terrible*, *noble* y *magnífico*, en función de si lo sublime va acompañado de cierto horror y melancolía, de admiración sosegada o bien de belleza, respectivamente. Del primer tipo pondrá como ejemplo la *soledad absoluta*, ilustrando además esta especie de *sublime terrible* a partir de un pasaje del sueño de *Carazán*, el rico avaro que se fue alejando del amor hacia los demás a medida que incrementaba su poder<sup>352</sup>.

La soledad abismal llena el corazón de *Carazán* de *angustia*, *desesperación* y *ansiedad*, de aquí la consideración de *terrible* por parte de Kant. Como la soledad absoluta, las grandes extensiones desérticas son también terribles, por lo que en contextos como este se da lugar a la «aparición» de sombras, fantasmas, etc. Subrayemos aquí la variante del *sublime terrible*, también ejemplificado por Kant como una gran profundidad (en contraste a la gran altura, que sería de noble sublimidad).

De las historias de duendes y fantasmas ya nos había hablado Burke (también Addison se había referido a ellas), el cual, antes que Kant, ya se refirió a la soledad analizando el efecto negativo que esta provoca en el ser humano: si bien la sociedad no supone ningún incentivo, ningún goce en particular, «la absoluta y total soledad» que com-

---

352 «Mientras tanto, a la par que iba enfriándose en él su amor al prójimo, crecía la diligencia en sus oraciones y en las prácticas religiosas. Después de estas declaraciones continúa diciendo: una noche, cuando yo estaba sacando mis cuentas, y calculaba el beneficio del negocio el sueño se apoderó de mí. En tal estado, vi al ángel de la muerte que venía hacia mí como un torbellino, me golpeó antes de que yo pudiera excusar el terrible golpe. Quedé helado cuando descubrí que mi suerte para la eternidad estaba echada y que nada podía añadirse a todo el bien que yo había realizado, ni podía quitarse nada de todo el mal que yo había hecho. Fui conducido ante el trono de aquél que habitaba en el tercer cielo. El resplandor que fulguraba delante de mí, me habló de esta manera: *Carazán*, tu culto a Dios ha sido rechazado. Tú has cerrado el corazón al amor del prójimo y has retenido con mano férrea tus tesoros. Has vivido sólo para ti mismo y por eso debe también vivir solo por toda la eternidad y ser expulsado de toda comunidad con la creación entera. En un instante fui arrastrado por un poder invisible y empujado a través del espléndido edificio de la creación. Pronto dejé atrás innumerables mundos. Cuando me acercaba al extremo límite de la naturaleza, advertí que las sombras del vacío sin límites se hundían en la profundidad abismal ante mí. ¡Un imperio horrible de silencio eterno, soledad y tinieblas! Un horror inexpresable me asaltó ante tal espectáculo. Poco a poco fui perdiendo de vista las últimas estrellas y finalmente se extinguió el último brillo chispeante de luz en la oscuridad más intensa. A cada instante, se aumentaban las angustias mortales de la desesperación, del mismo modo que continuamente se acrecentaba mi alejamiento del último mundo habitado. Entonces consideré, con una congoja insoportable que, aunque me hubiesen llevado diez mil veces mil años más allá de los límites de todo lo creado, seguiría viendo delante de mí, a pesar de todo, el inconmensurable abismo de las tinieblas, sin ayuda ni esperanza alguna de volver. Con este aturdimiento extendí mis manos hacia objetos de la realidad con tal violencia que me desperté. Y ahora he aprendido a estimar a los hombres en alto grado; pues hasta el más pequeño de aquéllos a los que yo había rechazado de mi puerta, lo hubiera preferido con mucho, a todos los tesoros de *Golconda* en aquella horrible soledad» (KANT 1990: 32-35).

portaría el hecho de vivir al margen de la sociedad sería el «mayor dolor capaz de concebirse». La vida llevada en total soledad contradice, además, la existencia humana, puesto que la muerte —relacionada con ese absoluto aislamiento— es la idea que más temor produce en el hombre (BURKE 1987:32-33).

Recordemos ahora las subdivisiones schillerianas de lo sublime. En el tipo contemplativo encontramos lo terrible, que existe por sí mismo cuando aparece el peligro. Pero también al intervenir la fantasía se crea la idea de lo terrible, especialmente hacia lo extraordinario e indeterminado. De aquí procede la superstición, que según Schiller es superada ya que con la cultura desaparece el temor ante lo extraordinario<sup>353</sup>; sin embargo, continúa Schiller, hay algo que permanece, algo que hace que el ser humano se libere a la contemplación estética de la naturaleza, al libre juego de la fantasía (SCHILLER 1992: 93).

De lo extraordinario y terrible que queda con la cultura se sirven los poetas para la evocación de lo sublime; así, el vacío, el silencio, la soledad involuntaria y la oscuridad —temas que han ido tratando los autores expuestos anteriormente—, serán fuentes recurrentes de lo sublime *terrible*, o contemplativo. Schiller está de acuerdo en la superioridad de las facultades mentales por encima de los sentidos ya defendida por Kant cuando afirma que si nos place lo que nuestra sensibilidad detecta como infinito es porque allí donde los sentidos no llegan puede intervenir, sin embargo, el pensamiento, porque podemos desear lo que los instintos aborrecen y rechazar lo que desean (*ibíd.*: 106).

Las mencionadas facultades mentales nos posibilitan ir más allá de los sentidos, ir incluso contra el interés de estos como queriendo imponerse para demostrar su superioridad. En esta especie de «competición» aparece el sentimiento de lo sublime, y es por esta que podemos gozar de los elementos que se nos presentan como negativos. Hay aquí un paso más que puede añadirse a las indagaciones de Addison, Hume y Burke sobre el «dolor placentero». Como hemos podido comprobar, estos autores describen efectos más cercanos a lo siniestro que a lo sublime: Addison se refiere al *terror placido* evocado por las historias de fantasmas, que además llevan a la mente el recuerdo de los antiguos *miedos infantiles*. La *oscuridad*, que hace que las cosas devengan *terribles* en un dolor necesario al ser humano para su *autoconservación* (Burke), es el medio más

---

353 Ello, al menos, es lo que pretende el pensamiento ilustrado. Pero como ya hemos visto, ese tipo de miedo puede volver al encontrar lo extraordinario nuevas confirmaciones.

propicio para la aparición de fantasmas y otros seres sobrenaturales (Addison, Schiller), figuras *terribles* como también lo son el vacío, el silencio, la soledad, el infinito, el abismo (Schiller, Kant). Estas propiedades parecen estar contenidas en lo *aórgico* del que hablaba Hölderlin cuando se refería a las fuerzas de la naturaleza, pero también en su concepción de la tragedia; fuerzas innombrables, inconcebibles tanto por el arte como por la palabra pero sin embargo expuestas a partir de Homero, cuando se devolvió al secreto (Schelling) aquel principio inquietante y siniestro. Es precisamente aquella vertiente terrible de lo sublime la que, por sus propiedades mencionadas, constituirá, al «desprenderse» de lo sublime, una nueva categoría estética: la de lo *siniestro*<sup>354</sup>.

En el *Sistema del idealismo trascendental*, Schelling define lo sublime del modo siguiente:

«un objeto se llama sublime cuando la actividad no consciente adquiere una grandeza que no puede tener cabida en la consciente, por lo cual el Yo es trasladado a una lucha consigo mismo que solo puede terminar con una intuición estética que ponga a ambas actividades en inesperada armonía; solo que esta intuición, que no se halla en el artista sino en el mismo sujeto intuyente, es por completo involuntaria (...) pone en movimiento todas las fuerzas del espíritu para resolver la contradicción que amenaza toda la existencia intelectual» (SCHELLING 1988: 419).

Observamos aquí la impronta kantiana acerca de la facultad humana para resolver mediante la idea estética los obstáculos inabordables por la razón, con los matices y aportaciones del idealismo y el papel preponderante de esa intuición intelectual que concierne a la estética y permite abordar lo infinito en lo finito. La belleza es precisamente, al parecer de Schelling, esa expresión finita de lo inconmensurable, y se distingue de lo sublime porque tal contradicción no se resuelve en el objeto (*ibíd*: 418-419). Sin embargo, la experiencia estética permite la conciliación y armonía final. Aunque lo siniestro lo sitúe Schelling en el plano religioso, como ya hemos visto, será retomado por Freud para sustituir los Misterios por el inconsciente donde va a parar lo reprimido. Si tomamos ahora el sublime según Schelling<sup>355</sup> y lo siniestro de la reformulación freudiana, observamos que la diferencia básica entre ambas categorías radica en la resolución

354 En su ensayo sobre lo siniestro, Freud sostendrá que «Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres» (FREUD 1973b: 2498).

355 Dejando a un lado, eso sí, el hecho de que tanto la belleza como lo sublime los sitúe Schelling en el objeto, y que para la belleza la conciliación se produce, todavía en el mismo objeto, pero para lo sublime es el sujeto el que pone en juego, aunque *involuntariamente*, su *espíritu* para resolverla.



de ese conflicto entre la consciencia y el inconsciente. La razón ha fallado en el proceso de simbolización y superación de lo traumático.

### 3.6.3.1 Algunos ejemplos en la pintura simbolista

Veamos, a continuación, algunos ejemplos pictóricos que recogen diversas las ideas expuestas en la relación y el paso de lo sublime a lo siniestro. Se trata, sobre todo, de la pintura simbolista, cuyo interés por lo irracional y la subjetividad la vincula con el Romanticismo<sup>356</sup>, como también se observará en el capítulo 3.8, dedicado al tema del *doble*. El rechazo del mundo industrializado y materialista y del positivismo científico provoca esa mirada al interior como vía de escape de la realidad, así como la creación de un mundo imaginario en el que predomina lo onírico, lo misterioso y lo irracional<sup>357</sup>. La naturaleza ha de servirles únicamente como medio auxiliar para expresar los sueños<sup>358</sup>, inquietudes, angustias y anhelos. Los simbolistas literarios y plásticos ponen expresamente en práctica el impulso de muerte antes de que Freud la denomine y teorice en su citada *Más allá del principio de placer*<sup>359</sup>.



38. Fernand Khnopff: *Las caricias*. 1896. Óleo sobre lienzo. Musée fin-de-siècle, Bruselas.

Entre los intereses pictóricos del Simbolismo, el de la mirada al mundo clásico permite observar el mencionado paso de lo sublime a lo siniestro, y además retomar al-

356 En *El arte simbolista*, E. Lucie-Smith, de hecho, estima que en un sentido amplio e histórico cabría considerar el Simbolismo como parte del Romanticismo, en tanto que ambos practican la introspección y desconfían de la objetividad.

357 En el catálogo sobre la Europa simbolista, Jean Clair (1995: 125-136) entiende el proyecto simbolista, en una de sus vertientes, como el intento desesperado de renovar los vínculos entre las representaciones divididas del sujeto, de recobrar la unidad perdida del yo que la nueva psicología ha empezado a definir y las nuevas enfermedades de la psique (neurosis, histerias) han puesto en peligro.

358 «La nature ne doit servir que d'auxiliaire por rendre les rêves du cerveau», refiere la redacción de la revista *L'Art moderne*, en 1886 (citado en SEFRIQUI 2013: 119).

359 Cabe aquí citar la intención del poeta Émile Verhaeren de titular una de sus obras «Se torturer savamment» («torturarse sabiamente»). Citado en SEFRIQUI 2013: 122).

gunos de aquellos elementos irracionales que autores como Hölderlin y Nietzsche hallaban en la cultura griega pero que habían quedado eclipsados por la visión neoclásica y racionalista de la antigüedad por parte de autores como Winckelmann. En efecto, los pintores simbolistas retomarán lo irracional del mito y lo enigmático que todavía permanece en él.

En *Las caricias*, por ejemplo (fig.38), el pintor belga de origen aristocrático Fernand Khnopff elabora una interpretación muy personal de Edipo y la Esfinge. Transforma la resolución del enigma que esta le plantea y que acabaría, si acertaba, con su dominio y amenaza sobre Tebas<sup>360</sup>, en una escena de seducción por parte del monstruoso animal cuyo rostro corresponde, como tantos otros personajes de la pintura de Khnopff, al de su hermana Marguerite<sup>361</sup>. La Esfinge deviene para los simbolistas un ser seductor y aterrador al mismo tiempo. Como las sirenas, provoca miedo y fascinación<sup>362</sup>, pues mujer y monstruo se identifican a menudo en la iconografía simbolista. La sensualidad y el erotismo se despliegan ya sin pudor alguno en la obra de estos pintores, pero algo que ha sido largamente velado en el arte, y reprimido en la sociedad, no puede sino mostrarse en su faceta extraña e inquietante, ya sea por la atmósfera que envuelve a los personajes o por la complejidad de los símbolos utilizados en la pintura simbolista. En el ejemplo concreto aquí tratado, la inscripción cabalística en el muro tras la esfinge, el cetro coronado con las alas de Hypnos (SEFRIQUI 2013: 104) y las parejas de columnas azules (similares a las que aparecerían en *El secreto*, también de Khnopff, de 1902) ante el desierto violáceo, contribuyen a incrementar la ambigüedad y el misterio de la obra. La figura de la esfinge se resuelve aquí con el cuerpo de leopardo y la cabeza de mujer — las alas han sido transferidas al cetro de su compañero—, y el supuesto Edipo es de apariencia andrógina. El andrógino, un ser híbrido y ambiguo, ideal y a la vez sensual, es otro de los motivos recurrentes en la obra de Khnopff, pero también del círculo de artistas formado alrededor del místico Joséphin Péladan, fundador de la Orden de la

360 Edipo vence sin dificultad a la temida esfinge; para él el mayor enigma es el de sus propias raíces.

361 De hecho, algunos de los rasgos más repetidos de esta en la obra de Khnopff, como la amplia mandíbula, la nariz fina y alargada y los labios cerrados, se repiten en las dos figuras. La obsesión del pintor por los rasgos de su hermana ha llevado a menudo a pensar en el incesto, que por otra parte es motivo central en la tragedia de *Edipo rey*, de Sófocles.

362 Estos seres mitológicos, que pueblan la obra de las diversas corrientes simbolistas, responden, por otra parte, a la concepción que tenían de la mujer —tentadora, inquietante, ambigua y, a menudo, figura del mal— y, por extensión, del erotismo, profundamente enlazado, como ya hemos visto, con la perversión, la morbosidad y la muerte. Por otra parte, cabe apuntar cómo la esfinge, figura usual en la pintura de Khnopff, era también el símbolo heráldico de la familia del artista (véase SEFRIQUI 2013: 102).

Rosa+Cruz, en la que tomaron parte algunos de los artistas y literatos del Simbolismo<sup>363</sup>. La esfinge es una de esas potencias (más allá de la naturaleza) cuya confrontación con el héroe puede evocar lo sublime, cuando —siguiendo la teoría de esta categoría estética— a pesar de las dificultades, lo que se pone de relieve es la superioridad final del héroe trágico sobre aquella. Es cuando predominan los aspectos más irracionales y el ser híbrido se impone al intelecto y control del ser humano que lo siniestro aparece<sup>364</sup>.



39. Franz von Stuck: Sphinx. 1904. Óleo sobre tela. Museo estatal de Hesse, Darmstadt.

La esfinge aparece también en la obra del simbolista alemán Franz von Stuck. El mítico animal encarna, como apuntaba, el erotismo fatal, pero es en cada caso reinterpretado según las proyecciones personales cada artista. Si Khpnoff transformaba el león en leopardo y omitía la parte aviaria del ser mítico, Stuck presenta, en uno de sus óleos dedicado a la esfinge (fig. 39), una mujer desnuda ante un paisaje nocturno despojada de todo rasgo animal, pero cuya postura, con las manos apoyadas en el suelo a modo de

<sup>363</sup> Para un estudio sobre el andrógino en la época de *fin de siglo* véase MONNEYRON 1996.

<sup>364</sup> La presencia de la esfinge en la tragedia *Edipo rey*, de Sófocles —si bien en su género literario ha sido largamente considerado como sublime— apunta más hacia lo siniestro: de nada le sirve el intelecto del que se vanagloria por haber vencido al monstruo cuando él mismo encuentra múltiples resistencias para hallar una verdad sospechada y terrible para sí mismo.



garra y el rostro hierático, remiten a las antiguas representaciones escultóricas de la esfinge, en particular las egipcias: pese a su naturaleza humana es enigmática y distante.



40. Franz von Stuck: *El beso de la esfinge*. 1895. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Budapest.

En *El beso de la esfinge* (fig. 40), von Stuck trata de un modo más contundente el juego entre Eros y Tánatos. El óleo se basa en un poema de Heinrich Heine (2006: 53-55) de 1839 en el que el poeta se adentra en un bosque encantado donde encuentra la estatua de una esfinge. Fascinado por su belleza terrible, la besa y en ese momento el ser inanimado cobra vida y absorbe el aliento del poeta, le clava las garras y acaba con su vida. La esfinge atrapa con su sensualidad, en la pintura, al hombre que, arrodillado ante ella, se abandona en el abrazo letal.



41. Arnold Böcklin: *Ulises y Calipso*. 1883. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Basilea.



42. Arnold Böcklin: *La isla de los muertos III*. 1883. Óleo sobre lienzo. Antigua Galería Nacional, Berlín.

El pintor suizo Arnold Böcklin fue uno de los simbolistas redescubierto por parte de los surrealistas y que tendría en ellos un gran impacto. Su visión de la mitología griega estaba marcada por sus largas estancias en Italia pero también por la herencia del Romanticismo, de modo que en su obra encontramos a menudo una proyección de la subjetividad que en su caso da como resultado un alejamiento de la realidad, un clima inquietante y extraño. Es el caso de *Ulises y Calipso* (fig. 41) y de *La isla de los muertos* (fig.42), que cuenta con cinco versiones diferentes. En estas obras se repite una enigmática figura que, meditabunda y absorta, da la espalda al espectador; está cubierta con un ropaje que la cubre de la cabeza a los pies, marcando su silueta. La túnica es de color oscuro en el primer caso y claro en el segundo<sup>365</sup>. Una *repetición de lo similar* que el mismo Freud recrea en sus sueños<sup>366</sup> y que la pintura de Giorgio de Chirico titulada *El enigma del oráculo*, de la que me encargaré más adelante, recupera. En la primera obra citada se trata de Ulises, nostálgico de su hogar tras siete años viviendo en la cueva de Calipso. En la segunda se trataría de Caronte, el barquero que conduce las almas de los difuntos al Hades<sup>367</sup>. En *Ulises y Calipso* la figura da la espalda a la gruta y tiene al mar como objeto de su interés; en *La isla de los muertos* el destino es el paisaje misterioso que constituye la isla rocosa poblada de cipreses, árbol asociado a la muerte y relacionado con el culto de Hades (CHEVALIER 1986: 298). La cueva en este caso representa el acceso al mundo subterráneo del inframundo. Pero la caverna es también, además de uno de los primeros habitáculos del ser humano, el «arquetipo de la matriz materna» y por lo tanto está relacionada con los ritos de iniciación y nacimiento, como apunta Chevalier (*ibíd.*: 263). El origen y el final de la vida quedan, así, representados mediante el mismo símbolo. La finalidad de la existencia, había sostenido Freud en *Más allá del principio de placer*, era lo inanimado, el cual se hallaba también en el origen. La pulsión de muerte queda así resuelta como una especie de nostalgia del estado originario. Del mismo

365 De un modo similar a los personajes de las composiciones del romántico alemán Caspar David Friedrich, contempla ajeno al espectador el paisaje que se abre ante él. Pero si Friedrich evoca la *contemplación* de lo sublime de dicho paisaje, la silueta de Böcklin (y las recreaciones posteriores) queda envuelta en él como otro elemento extraño y misterioso.

366 En *La interpretación de los sueños*, Freud relata una breve serie de sus sueños seguidos de los acontecimientos del día anterior que los inspiraron para demostrar cómo, en todos los casos, los sueños están vinculados con los acontecimientos más recientes. En el último de ellos expone: «Veo a un hombre sobre una *escarpada roca en medio del mar*. Todo ello a la manera pictórica de Böcklin» (FREUD 1993:448).

367 La primera versión de *La isla de los muertos* fue un encargo de la viuda Marie Berna, quien pidió a Böcklin que realizara una obra dedicada al tema del duelo, de modo que aunque el título de todas las versiones se deba al marchante de arte Fritz Gurlitt (SCHIFF; WAETZOLDT 1981: 62), el de la muerte es el tema de esta obra.



modo, había indicado en el ensayo sobre lo siniestro que uno de los miedos mayores (cuya idea evocaría en grado supremo lo siniestro) era el de ser el sujeto enterrado vivo, para aclarar a continuación que este miedo se correspondía con la fantasía de retorno al vientre materno. El mayor cambio entre las diferentes versiones de *La isla de los muertos* es el tono del cielo, más oscuro en los primeros ejemplares. Sin embargo, el carácter inquietante se mantiene y las resonancias simbólicas son las mismas.



43. Giorgio de Chirico: *El enigma del oráculo*. 1910. Óleo sobre tela. Colección particular.

En *El enigma del oráculo* (fig.43), el artista italiano Giorgio de Chirico recupera la figura que aparece en las dos obras citadas de Böcklin. De Chirico trata también a menudo temas de la antigüedad clásica que mezcla con aspectos formales de la pintura del primer Renacimiento italiano. Se había formado dibujando esculturas griegas en su Grecia natal y estudiado en el Instituto Politécnico de Atenas. Además, viajó siendo joven a Florencia, donde tuvo contacto de primera mano con el arte renacentista, y admiraría a Böcklin cuando años más tarde viajara a Alemania. Todo ello se ve reflejado en su obra, que él mismo englobaría en su concepción *metafísica* del arte.

El título de este óleo hace referencia directa a los misterios que permanecían en la tradición de la Grecia antigua, el enigma que todavía había que descifrar una vez consultado el oráculo y que solía presagiar algo siniestro. Una cortina es levantada por el viento y deja ver a la figura inspirada en la pintura de Böcklin contemplando la ciudad desde

las alturas. A su derecha, tras él, otra cortina cubre un espacio del que sobresale un busto de corte clásico cuya postura parece equivalente a la de la silueta. Pero lo que se descubre permanece tan enigmático como lo que hay tras la cortina, aparentemente claro y racional.



44. Giorgio de Chirico: Réplica de 1947 de *Las musas inquietantes*, de 1916. Óleo sobre tela. Colección particular.

El mismo año en que apareció publicado el ensayo de Freud sobre lo siniestro, de Chirico publicó en la revista *Valori Plastici* «Sull'Arte metafisica», donde expone los principios teóricos de su obra. Todo, dice aquí, tiene dos aspectos: el de lo cotidiano y observable por todos en condiciones de normalidad, y el que denomina *espectral* o *metafísico*, sólo discernible por muy pocos en estado de clarividencia y de «abstracción metafísica» (citado en CLAIR 1981: 26). Lo cotidiano y lo metafísico, lo aparente y lo extraño, se funden en las obras de De Chirico. La definición del arte metafísico se da en términos muy similares a los utilizados por Freud para lo siniestro, como hace notar Jean Clair (*ibíd.*: 26-34): ambos emergen no de lo fantástico y excepcional, sino de lo que ya encontramos en las situaciones y objetos más familiares. El surgimiento de un aspecto metafísico en la realidad familiar al romperse los vínculos de causalidad entre los hechos causa terror, pero tal vez también dulzura y consolación. En *Las musas inquietantes* (fig. 44) se dan también algunas de estas concordancias (que son tal vez, según Clair, fruto de la común sensibilidad del continente europeo). Aquellas muestran cómo en la



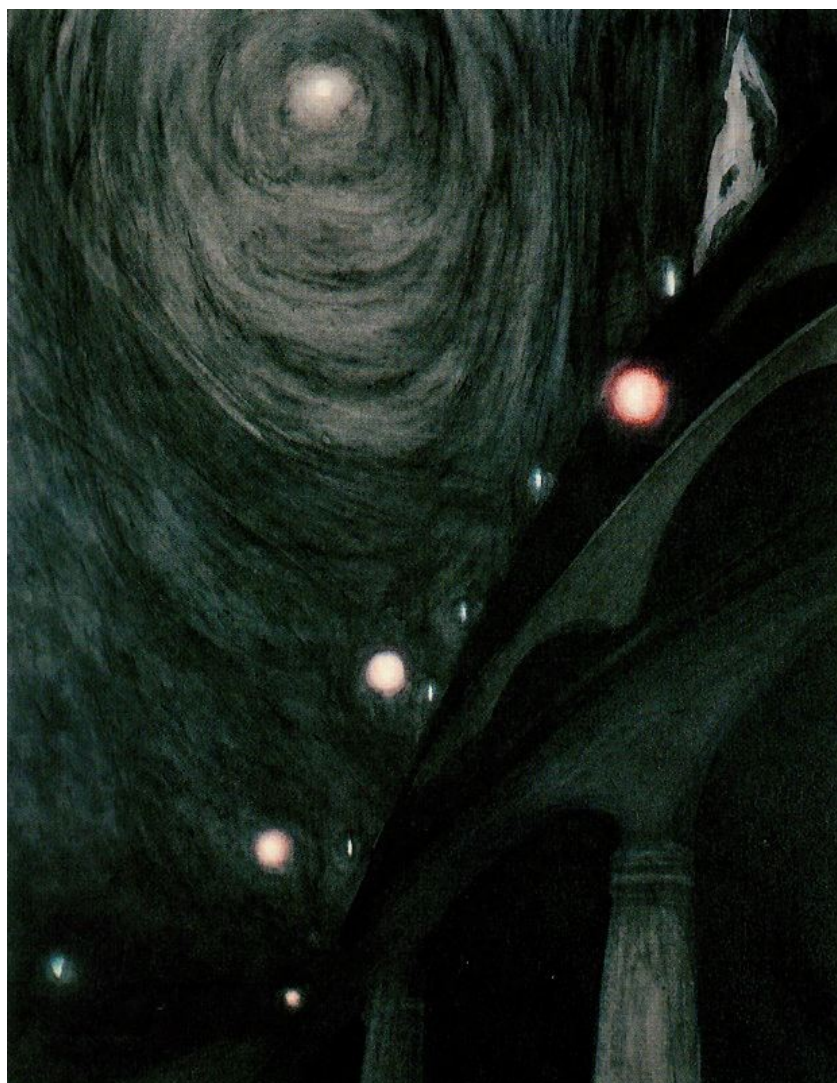
nueva estética las divinidades que en la antigüedad clásica se habían caracterizado por aquella plácida belleza devienen, como sostiene Jean Clair, «ángeles de la angustia, anunciadoras de una rotura o de un exilio»<sup>368</sup>. Lo familiar deviene inquietante, como reza la definición de Freud. En el pavimento queda bien marcada la perspectiva lineal, pero esta queda truncada antes de llegar al punto de fuga<sup>369</sup>, que se dirige hacia la construcción clásica que remite al palacio de la familia d'Este de Ferrara, mecenas de las artes del Renacimiento, en el mismo plano que las chimeneas que aluden a la modernidad. Las musas clásicas son transformadas en maniquís —esos seres que al plantear la duda acerca de su naturaleza animada o inanimada devienen siniestros— en un paisaje cuyos elementos coinciden con el silencio, la soledad, la oscuridad que hemos visto presente en algunas modalidades de lo sublime en la teoría del siglo XVIII, pero también en el ensayo freudiano referidos a lo siniestro por remitir a la angustia infantil que no desaparece del todo en los seres humanos.

Algo similar sucede con los paisajes del pintor belga Léon Spilliaert. Su producción más interesante data de los primeros años del siglo XX. No se inscribe en ninguno de los movimientos de la vanguardia, su influencia más inmediata es la de los pintores simbolistas, con los que guarda numerosas afinidades. Su *Ostende natal* aparece a menudo como un paisaje misterioso y onírico a causa de la ausencia humana, los contrastes entre luz y oscuridad y las marcadas perspectivas. Es el caso de *Claro de luna y luces* (fig. 45), de 1909, donde la iluminación de la luna y de las luces de la ciudad no ofrecen al espectador la bulliciosa vida nocturna de la ciudad, sino que confieren un carácter espectral a la arquitectura.

---

<sup>368</sup>«Angeles de l'angoisse, les annonciatrices d'un déchirement ou d'un exil» (CLAIR 1981: 28).

<sup>369</sup>En *Belleza compulsiva*, Hal Foster sostiene que la perspectiva, «reprimida en el alto modernismo vuelve en el surrealismo, pero de manera siniestra distorsionada» (FOSTER 2008: 320). El retorno de lo reprimido suele conllevar, como ya hemos visto, ese aspecto siniestro.



45. Léon Spilliaert: *Claro de luna y luces*. 1909. Pastel y aguada. Museo de Orsay, París.

### 3.7 La experiencia vital y la estética

«La fiction est reliée à l'économie de la vie par un lien aussi indéniable et ambigu que celui qui passe de l'*Unheimliche* à l'*Heimliche*: elle n'est pas irréelle, elle est la "réalité fictive", la vibration de la réalité» (CIXOUS 1972: 215)<sup>370</sup>.

La teoría psicoanalítica nos ha enseñado cómo la ficción y la realidad interactúan más allá de consistir la primera en una interrupción de la cotidianidad<sup>371</sup>. El discurso del neurótico ante el psicoanalista es también denominado por Freud la «Novela familiar»; los falsos recuerdos son habituales y responden probablemente a deseos inconscientes (FREUD 1992d). Žižek (2010) insiste en la inconsistencia de nuestras fantasías para sostener que sin embargo son necesarias no solo para conllevar la realidad, sino estructuralmente. Con su registro de lo imaginario —una de las bases de la teoría mencionada de Žižek—, Lacan ya había demostrado cómo el *yo* se forma a partir de una imagen externa. Como indica Cixous, ficción y realidad mantienen el mismo vínculo ambiguo que *Heimliche* y *Unheimliche*: la ficción no es irreal, sino la realidad ficticia. Su efectividad en la psique no es de menor intensidad que los hechos vitales.

Sin embargo, tendemos a identificar y separar realidad y fantasía y a utilizar esta distinción a nuestro favor de un modo racional. Como expone Hal Foster en su *Belleza compulsiva*, en 1916 Breton trabajaba como auxiliar en clínica neuropsiquiátrica en Saint-Dizier. Atendió entonces a un soldado que creía que la guerra era un simulacro. Estaba tan traumatizado que había cruzado a otra realidad. Pero aunque Breton quedara fascinado, no desarrolló las implicaciones de este «cuento originario» del surrealismo, bien al contrario: «Breton quería que fuera visto, como un movimiento de amor y liberación, mientras la historia del soldado habla, en cambio, del aturdimiento traumático, el deseo mortal y la repetición compulsiva» (FOSTER 2008: 9). El soldado era ajeno a su propia realidad, Breton optó por obviar parte de esa realidad para construir, median-

<sup>370</sup> «La ficción está relacionada con la economía de la vida por un vínculo tan innegable y ambiguo como el que pasa de lo *Unheimliche* a lo *Heimliche*: no es irreal, es la "realidad ficticia", la vibración de la realidad». Traducción propia.

<sup>371</sup> Más allá, también de una alta implicación del espectador en las ficciones que les brinda el arte, y que lleva a Huisman en su *Estética* a distinguir dos tipos de participantes: el que lo hace activamente y el mero observador que disfruta la obra sin dejar de tener presente en ningún momento la separación entre la escena y las butacas: «El Participante será un dionisiaco, un motor, un afectivo, un primario, el cual vivirá en el mundo activo del juego. El Observador será, a su vez, un apolíneo, un racionalista, un secundario, un formalista, un objetivo. El primero, por el contrario, será un subjetivo puro» (HUISMAN 2002: 111). El autor se decanta por una actitud de participación y credulidad.

te el movimiento del Surrealismo, esa alternativa o fantasía utópica que pretendía, eso sí, incidir directamente en la realidad exterior.

Esta relación es, pues, compleja y no siempre obtiene los mismos resultados. Una ficción no considerada como tal no resulta necesariamente problemática para el individuo mientras no se evidencia el conflicto entre la realidad y lo irreal. Sin embargo, si aparece la duda, puede resultar inquietante:

«lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente» (FREUD 1973b: 2500).

El juego entre la realidad y la ficción aparece también en otro plano: en la diferenciación entre lo siniestro como experiencia vital y como experiencia estética. El ensayo de Freud finaliza con la distinción acerca de las fuentes de lo siniestro en la realidad y en la ficción. Lo siniestro en las vivencias contaba, asimismo, con una especie de subdivisión entre lo individual y lo colectivo. Así, por una parte disponía la «omnipotencia de las ideas», las fuerzas ocultas, el animismo; esto es, todo aquello relacionado con creencias antiguas que han sido superadas por la civilización occidental —pero que yacen latentes esperando nueva confirmación. Para ellas ponía como límite la «prueba de realidad, [pues se trata] de una cuestión de realidad material» (FREUD 1973b: 2502), es decir del triunfo del raciocinio. Por otra parte se hallaban los complejos infantiles reprimidos que entraban en juego, y sintetiza: *«lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación»* (ibíd.: 2503, en cursiva el original).

Para lo siniestro en la ficción hay muchas más variedades, y sus diversos motivos, temas y formas abarcan, además, lo siniestro de las vivencias. Pero el contenido de lo siniestro en la fantasía ha de quedar exento de pasar el control de la realidad, y muchas cosas que resultarían siniestras si tuvieran lugar en nuestro mundo cotidiano no lo son en la ficción (*ibídem*). Se refiere a los cuentos de hadas y otras creaciones en las que animismo, seres sobrenaturales, almas en pena, etc., pueden aparecer sin evocar lo siniestro cuando en estos mundos los elementos sobrenaturales se aceptan como una convención. Los espectros de poetas como Shakespeare y Dante pueden ser lúgubres, pero al

quedar su existencia justificada dentro de la diégesis evitan lo siniestro. Pero si el autor nos sitúa en el universo de la realidad hará servir los mismos mecanismos que en esta para hacer emerger lo siniestro y podrá, asimismo, multiplicarlo más allá de las posibilidades de la realidad para hacernos reaccionar de manera similar a como lo haríamos en nuestra cotidianidad. Eso sí, a causa del engaño creado se da una decepción en el lector. Para evitarlo, el autor debe mantenernos en suspenso respecto a las convenciones que ha decidido adoptar, y mantener ciertas condiciones como la de no hacer caer en lo ridículo al ser que se presenta como siniestro<sup>372</sup>.

Unas décadas más tarde, Roger Caillois elabora una distinción entre lo maravilloso (*féerique*) y lo fantástico, distinción que amplía algunas de las cuestiones apuntadas por Freud. En el primer caso el universo maravilloso se une a la realidad dejando intacta su coherencia y sin violar regla alguna; lo sobrenatural forma parte del mundo armónico que habita: una vez que el espectador ha aceptado las reglas de este tipo de ficción todo permanece en calma. En cambio, lo fantástico supone una ruptura, una «irrupción insólita» y «casi insoportable» con el mundo real. Algo nuevo y desconocido aparece y hace cundir el pánico. Aquello que irrumpe se concibe como una agresión, como algo amenazante que acaba con la estabilidad del mundo en el que penetra. La felicidad propia del mundo maravilloso contrasta con los infortunios de los protagonistas de lo fantástico, afectados por la muerte y otros males. Lo fantástico solo surge (como género) cuando lo maravilloso ya ha sido establecido, y lo reemplaza (CAILLOIS 1966: 8-9).

Vax será de un parecer similar: la «potencia sombría» que encuentra en autores como Hoffmann se debe a la mezcla ambigua de realidad y fantasía, ante sus historias:

«nos encontramos con un mundo “lacunario”, un mundo sin consistencia que no nos inquieta cuando aparece como puro producto de la fantasía literaria, pero nos turba en aquellos momentos en que nuestro propio universo parece incierto, irreal» (VAX 1965: 78).

Es esta ambigüedad la que provoca el sentimiento de lo siniestro. Aunque los autores comentados se refieren a la ficción, y en concreto la literaria, el camino inverso ofrece resultados análogos. De este modo, cuando lo siniestro emerge en la ficción, esta se hace vívida, y cuando aparece en la realidad, esta se *irrealiza*. A continuación, un ejem-

---

<sup>372</sup> Freud menciona otros aspectos pero además insiste en que sus líneas no agotan, ni mucho menos, las posibilidades y recursos de la ficción para el objetivo de evocar lo siniestro.

plo de una considerable extensión servirá para observar ese juego entre la realidad y la ficción y sus repercusiones siniestras.

### 3.7.1 La muñeca de Hans Bellmer y los relatos de Unica Zürn<sup>373</sup>

Los límites entre realidad y ficción se desvanecen en la relación tormentosa que vivieron los artistas alemanes Hans Bellmer y Unica Zürn. Si bien la vida en común influyó en sus obras, estas ya habían prefigurado algunas experiencias concretas de su idilio incluso antes de haberse conocido. La obra, así, aunque se proponga como ficción se adelanta a la realidad a la manera de un oráculo. Aunque bien pareciera, por otra parte, que es la vida la que se adapta, en una especie de identificación psicótica, a lo que la fantasía le tenía preparado.

Hay otros casos de ello en la historia del arte, como el del poeta Grandville, que habría soñado e ilustrado de manera velada su propia muerte en 1847; el ojo arrancado del pintor rumano Victor Brauner, *sin* el que se autorretrata en 1931, para perderlo realmente en una pelea siete años después; o la repetición, por parte del cineasta polaco Krzysztof Kieślowski, de la elección que varios de los protagonistas de sus películas deben realizar en un momento dado entre su vocación artística y su vida<sup>374</sup>.

Unica Zürn tuvo un matrimonio fallido que conllevaría la pérdida de la custodia de sus dos hijos. Tras este episodio, entre los años 1949 y 1955 Unica escribe una serie de relatos cortos que se publicarían en periódicos alemanes y suizos. Son su medio de subsistencia, y teniendo en cuenta el carácter fantástico y mágico de la mayoría de estas historias, a la manera del cuento infantil, parecen ir dirigidos a sus hijos. Son historias plagadas de extrañas moralejas que, más que lecciones vitales para conducirse por el mundo adulto, muestran ya una fascinación por los poderes de la imaginación y la proyección de mundos oníricos en los que uno puede sentirse, incluso en los casos más terribles, protegido de algún modo.

<sup>373</sup> Con algunas modificaciones, este capítulo fue publicado en ALBA 2013.

<sup>374</sup> Un ejemplo paradigmático es *La doble vida de Verónica* (1991), donde la protagonista, una talentosa cantante de ópera, sufre de una afección cardíaca que pone en peligro su vida a no ser que abandone el canto. El film plantea, en dos partes, ambas posibilidades (el sacrificio vital en pro del arte y la renuncia de éste en beneficio de la integridad física). El mismo autor anunció en cierto momento el abandono de su carrera para perecer de un ataque cardíaco en su regreso a su último proyecto, que quedaría inacabado.





46. Hans Bellmer: *Maqueta para Les jeux de la poupée*. 1938. Impresiones de gelatina de plata coloreadas sobre cartón. Centre Pompidou. París.

Uno de los cuentos más siniestros lleva por título «El encantamiento» (ZÜRN 2004: 35-37). En él, una joven costurera se despierta en el taller donde trabaja y descubre, confusa, que no lleva su vestido y ha perdido sus extremidades. Rodeada de los maniqués que le son tan familiares, escucha cómo éstos hablan entre ellos refiriéndose a su estado y le explican, no sin ciertos reparos, que la noche anterior fueron testigos de un acto brutal: el oficial del taller intentó violarla, pero ella se resistió y consiguió defenderse. Lo que no pudo evitar fue que le lanzara un encantamiento en el que, al pronun-

ciar la frase «serás como uno de ellos», la joven quedaría convertida en un torso sin rostro aunque conservara, sobre el armonioso óvalo de la cabeza, su lustrosa melena. Reina entre los honorados maniquíes, éstos la consolarían prometiendo que la harán feliz.



47. Hans Bellmer: *Mantener al fresco* (maqueta para la portada de *Le Surréalisme, même*, n° 4). 1958. Impresión de gelatina de plata coloreada. Ubu Gallery, New York.

El relato apareció publicado por primera vez en julio de 1950<sup>375</sup>, tres años antes de su primer encuentro con Hans Bellmer, quien había sido oficialmente aceptado en el grupo de los surrealistas tras enviar a Paul Eluard en 1934 una serie completa de fotografías de su famosa muñeca. Ese mismo año serían publicadas en la revista *Minotaure* bajo el título «Muñeca. Variaciones sobre el montaje de una menor articulada»<sup>376</sup>. Se trata de una escultura compuesta por un cuerpo central a modo de torso femenino al que se acoplan diversas extremidades que varían en función de la escena que pretende recrear en cada momento para fotografiarla (fig. 46). El cuento había sido escrito, pues, antes de que Unica posara para él, no para que transformara la imagen de su cuerpo —

375 La obra completa de la autora ha sido publicada por la prestigiosa editorial alemana Brinkmann & Bose. En el volumen dedicado a los cuentos se halla un apéndice que recoge la fecha de aparición y el periódico que difundió cada uno de los relatos. *El encantamiento* se publicó por primera vez en *Der Kurier* el 13 de julio de 1950 (ZÜRN 1989: 360).

376 Por mediación de su jovencísima prima, Ursula Naguschewski —que habría inspirado la muñeca y se hallaba estudiando en la Sorbona cuando Bellmer, aislado como artista en Alemania, leyó sobre Breton y su causa—, y con la esperanza de encontrar soporte en el grupo, consiguió que el poeta viera la fotografía de la muñeca (WEBB, SHORT 1985: 38-39).



es decir, una vez traspasado éste a la materia de la obra — sino para que interviniera directamente sobre él atándolo, amasándolo y retorciéndolo en la fotografía que serviría como número de la portada del número 4 de *Le surréalisme, même*, en 1958 (fig. 47).

Como la señorita Milli, protagonista de «El encantamiento», Unica es transformada en un torso sin rasgos discernibles entre las muñecas-maniqués de Bellmer, un pedazo de carne para «mantener al fresco», según prescribe el título de la primera versión de la fotografía. Y es en esa misma época cuando comienza a sufrir los ataques psicóticos que causarán su internamiento en diversas instituciones mentales, en Berlín y París, hasta el final de sus días<sup>377</sup>. Como si el encantamiento del cuento fuese la premonición de aquello en lo que ella misma se iba a convertir.

En el imaginario surrealista cualquier signo puede remitir a los eventos del destino, y si bien el azar producía hallazgos felices en casos como el *amour fou* bretoniano, donde cada paso conducía siempre a su autor hacia el amor verdadero, otras prefiguraciones en las artes plásticas, la literatura o en el denominador común de ambas —la imaginación— conllevarían encuentros de resultados no tan positivos. En el caso de Unica Zürn, Eros y Tanatos no están en la armonía que causaría la tensión entre ambos extremos, sino ocupando el mismo espacio, sin los límites que nos permiten distinguirlos.

En los estudios dedicados tanto a Zürn como a Bellmer se ha tratado con frecuencia el carácter especular de su relación, lo cual se reflejaría, asimismo, en la obra de ambos. Efectivamente, las fantasías de estos dos artistas se ven realizadas en las recreaciones del uno en la obra del otro. Y, según parece, incluso antes de que se hubieran conocido<sup>378</sup>. Hans y Unica se identifican con sus respectivos personajes totémicos: Bellmer con el hombre jazmín y Zürn con la muñeca articulada<sup>379</sup>.

377 En esta misma época (1957-58), de hecho, tienen lugar varios acontecimientos a los que alude en varias de sus obras: sufre un aborto que su amiga y biógrafa Ruth Henry considera tuvo un impacto muy negativo en ella, conoce a Henry Michaux y según ella misma relata en la novela autobiográfica *El hombre jazmín*, comienza a perder la razón. No debe ser casual que las primeras crisis psicóticas coincidan con todas estas vivencias.

378 Unica no supo de la existencia de la muñeca hasta que Bellmer le mostró el álbum de los *Juegos*. Ella expone cómo el artista le expresó su miedo a que quedara impactada por su trabajo. Sería por ese motivo que la puso a prueba de la manera más contundente encarándola con su doble ya durante la primera cita (ZÜRN 2000: 37).

379 El Hombre jazmín se le apareció por primera vez a los seis años y, en secreto, se casó con él. La acompañó como ilusión durante toda su vida hasta que éste se hizo real. El personaje parece condensar las figuras de Bellmer y Michaux (del que se enamora, al parecer, sin ser correspondida). De hecho, al inicio de la novela, en una clara alusión a su primer encuentro con Bellmer, explica cómo éste le recordó



48. Hans Bellmer, Unica Zürn y la muñeca. París, ca. 1958.

Peter Webb (1985: 216) da cuenta de la fascinación mutua al conocerse en la inauguración de una exposición en la galería Springer, en Berlín, el año 1953. Una de tantas veces que la casualidad, señala su biógrafo, interviene en la vida de Bellmer. El rostro inexpresivo de Unica, la forma de la nariz y los grandes ojos le recordaron a su muñeca, un parecido que el artista experimentó como siniestro, lo que se refleja ya en los primeros retratos que realiza de ella. Unica dejaría Berlín para vivir con Bellmer en París. Webb indica los paralelismos en sus vidas (divorcio, pérdida de la custodia de los hijos, etc.); paralelismos o más bien correspondencias que se perpetuarían en la vida en común y acabarían por trascender esa cotidianidad, en el imaginario (la obra) de ambos, haciendo de ellos auténticos dobles (fig. 48). Varios son los autores que subrayan, ade-

---

al rostro de un actor con el que ella misma se había identificado, un rostro que nada tenía que ver (de momento) con el hombre jazmín, al que conocería en París en 1957 —año en que, efectivamente, vio por primera vez a Michaux.

Por otra parte, La *Poupée* había supuesto una ruptura con el ideal de belleza ario. Era, pues, un rechazo al emergente nacionalsocialismo y, sobre todo, una manera de enfrentarse a su padre, simpatizante de la causa y que lo había empujado a iniciar estudios de ingeniería. Pero además, como analizaría retrospectivamente en una entrevista con Webb, también había reflejado su angustia y su infelicidad, así como los horrores de la vida adulta en lo que era un retorno a los juegos de infancia, aunque el erotismo estuviera bien presente (WEBB; SHORT 1985: 34). Esa huida a la infancia, por otra parte, era una de las características que ambos artistas compartían y se permitían realizar con sendas obras e identificaciones.

más de la ya mencionada especularidad, la complementareidad patológica de la pareja: el alcoholismo y perversión de Hans frente a la psicosis de Unica; su masoquismo como respuesta al sadismo de Bellmer, etc., cuando no la coincidencia en los pensamientos suicidas que compartían<sup>380</sup>. Y esta proximidad acabaría siendo nefasta para los dos.

El suyo es uno de esos casos en que la historia real se convierte en «relato ejemplar»; es decir, trasciende el mero dato biográfico para devenir un hecho casi legendario. Al igual que esas historias que se publicitan como «basadas en hechos reales», no es que se amplifiquen sus efectos en el espectador por remitir a algo que realmente sucedió (es decir, porque el relato ya no es solo «lo posible», sino «nuestro» posible): es que el gran interés que suscita esa realidad se debe a que es «digna» de ser novelada.

*Primavera sombría* y *El hombre jazmín* son obras autobiográficas que reconstruyen la niñez, adolescencia y paso por varias instituciones psiquiátricas de Unica Zürn. En la primera<sup>381</sup> aparecen una madre obscena, monstruosa y lasciva, un padre ausente que ella adora y un hermano que la agrede sexualmente cuando ella tiene diez años. Meses después de la publicación de la novela, en 1969, Unica recrea el final de la historia y, al igual que la niña de doce años que la protagoniza, se lanza al vacío, no en su habitación como en el relato sino desde la ventana del apartamento de Bellmer. Novela repleta de fantasías perversas y masoquistas, se relaciona con *El hombre jazmín* por la repetición de diversos motivos. Aquí se recuerdan fantasías de niñez y se recrean tentativas de suicidio llevadas a cabo por la protagonista y otras internas en la institución donde se halla<sup>382</sup>.

Se dice que toda su obra relata su vida, pasada y futura. No en vano, uno de los libros de anagramas y dibujos se titula *Oracles et spectacles*. Bellmer la introduciría en el género poético del anagrama<sup>383</sup>, y Zürn se dedicaría a ellos con fervor, «sin hacer tram-

<sup>380</sup>Véase, por ejemplo, D'ANNA 2010: 47.

<sup>381</sup>Definida por ella misma como una evocación de la vida erótica de su infancia (según da cuenta del testigo su amiga íntima Ruth Henry en ZÜRN 2000: 10).

<sup>382</sup>La atracción por la caída final aparece también sublimada cuando narra sus experiencias infantiles: las ausencias del padre se alternan con su regreso, momento en que se lo ve feliz y acompañado, a veces, de amigos. «Ella experimenta la atracción que ejercen los ausentes misteriosos» (ZÜRN 2005: 22); los amigos la llaman princesa y la «lanzan al aire y ella, con la tranquilidad que le produce todo lo que viene del hombre, se siente salvada en el último instante antes de la terrible caída. A sus ojos, el hombre es un gran mago, un ser que todo lo puede, incluso lo más increíble» (*id.*: 22). Para que la atracción se dé más intensamente él debe estar ausente; para apreciar el beso en todo su esplendor, este debe quedar en la espera. El realizarse es el toparse con el frío suelo; lo ideal sería un estado permanente de caída. No podemos sino evocar el juego del *Fort-Da* freudiano.

<sup>383</sup>Consistente en la composición de poemas mediante la redistribución de las letras de una frase, que pue-

pas», es decir, utilizando todas las letras de las frases que se los sugerían, sin dejarse ni añadir alguna.

Siendo mensajes que procedían de cualquier lugar (revistas, anuncios, etc.), los anagramas darían sentido a los eventos de la vida, pero también la predirían. Por ello algunos podían comenzar como interrogantes que encerraban en ellos, entonces, la respuesta.

En *Primavera Sombría*, cuando la amante de su padre le regala una muñeca, celosa y resentida le arranca los ojos, rasga el vestido y abre el vientre (ZÜRN 2005: 25). Pero nadie se digna a hablar de ese acto. Georges Bloess (2011) considera este hecho como una «imagen anticipada de su propia suerte». Todavía hay más escenas de esta obra que remiten a la fotografía de 1958, como los juegos infantiles con dos chicos, uno de los cuales la pretendía —tal vez un paralelismo con su relación con Bellmer y Michaux. En este juego ellos son bandidos, ella la princesa. La atan, encienden fuego, la golpean, pero ella no se queja:

«Sufre en silencio, perdida en ensueños masoquistas en los que no caben pensamientos de venganza ni desquite. El dolor y el sufrimiento le causan placer. Ella tira de sus ligaduras y siente con gusto cómo se le clavan en la carne (...) Cuando la sueltan, es una heroína invencible» (ZÜRN 2005: 31-32).

Por otra parte, a la fantasía de la niña sacrificada de sus relatos, que es degollada por el indio en un altar sacrificial mientras experimenta un orgasmo, cabría confrontar la que, según Peter Webb, fue para Bellmer inspiración de la famosa fotografía. Se trata de una imagen convenientemente rememorada en que un asesino ata fuertemente con alambre a su víctima para transformarla, hinchando la carne y creando en su cuerpo pliegues que recuerdan a labios y pechos multiplicados<sup>384</sup>. Escena redactada y dibujada en los años cuarenta, ahora experimentada con carne real.

La lectura especular de estas obras —la *Muñeca* de Bellmer y el relato «El encantamiento»— ofrece muchísimas posibilidades y no pueden ser aquí agotadas. El cuerpo en el bosque en una de las escenas fotografiadas (fig. 49) remite a la víctima de violación y asesinato, pero también podría evocar el final de la protagonista de *Primavera sombría*, el cadáver adolescente que «queda extrañamente doblado sobre la hierba» en la

---

de utilizarse a modo de título o como interrogante que se resolvería a lo largo del poema.

384Según traduce de *L'Anatomie de l'image* (WEBB; SHORT 1985: 232).

perspectiva del animal que se le acerca, el perro, que «mete la cabeza entre las piernas de la niña y empieza a lamer. En vista de que no se mueve, se tiende a su lado llorando suavemente» (*ibíd.*: 83). Si la muñeca pretende escandalizar al ideal nazi, exponiendo su violencia al confrontarla con otro tipo de violencia, tampoco puede negarse la carga de fantasía que hay en las escenas que recrea con ella en la serie fotográfica.



49. Hans Bellmer: *La Muñeca*. 1935. Impresión en gelatina de plata. Colección Timothy Baum.

Estas fluctuaciones, correspondencias y vaivenes entre la premonición y el recuerdo, entre la fantasía y su realización, siguen las mismas leyes que el dominio de los sueños según indicaba Freud<sup>385</sup>. Como en el mundo onírico, reina la simultaneidad, la contradicción es inexistente, se diría que no existe el «no». Todo es posible, entonces, puesto que no hay límites. Es esa «lógica» la que habría que buscar para intentar reconstruir la vida mediante la obra, o la obra mediante la vida, de Unica Zürn.

Volvamos a la fotografía *Mantener al fresco* en su relación con el relato «El encantamiento». En un acto apasionado, obtenemos con Bellmer la masa informe a la que se reduce el cuerpo de la amada, una representación «extrema» del cuerpo, como la denominaría Juan Vicente Aliaga al referirse precisamente a fotografías, esculturas y pinturas francesas realizadas entre los años 30 y 60 del siglo xx representando cuerpos fragmentados, distorsionados, torturados, «partes oscuras» que remiten a una sexualidad repri-

<sup>385</sup> Véase GÓMEZ PIN: ECHEVARRÍA 1982: 33-58.

mida, enfermiza, y donde este caso queda brevemente aludido (ALIAGA 1994: 65-117). Un cuerpo extremo, el de Unica, ofrecido en sacrificio para la causa surrealista a fin de complacer el sadismo de Bellmer y el voyeurismo de los demás artistas del grupo, del mismo modo que en los delirios de *El Hombre jazmín* pretende unificar su ciudad natal dándola a luz y ofreciendo su dolor de parto para que, en su alumbramiento, Berlín vuelva a estar unido. Los dolores son reales, pero no le importa.

Aunque, por otra parte, y al igual que el hombre jazmín al encontrarlo Unica por primera vez, también Bellmer queda parálítico tras un accidente cardiovascular cerebral y no puede evitar que ella salte al vacío. Unica lo ha convertido en su hombre jazmín, él es ahora el producto de su fantasía y lo último que ella contempla antes de lanzarse por la ventana, así como de niña —real o imaginaria— se había mirado al espejo antes de arrojarle. En *La casa de las enfermedades* (1993) expone cómo piensa en la ventana abierta, cómo esta la atrae; también evoca esta atracción en *Primavera Sombria*, donde relata los juegos infantiles en que los niños desafían la gravedad lanzándose desde las alturas y aterrizando en el suelo. Transcurren pocos meses hasta el paso al acto, como dice Bloess. ¿Podía escapar de su destino, se pregunta? Unica —concluye— ha vivido el amor como un sacrificio, y es en la terrible lógica de su trayectoria de vida que se inscribe el final que ella ha elegido para sí.

Si consideramos la participación de Unica en la fotografía *Mantener al fresco* no únicamente como modelo, sino tomando una posición más activa —pues pone en la escena de Bellmer el propio sacrificio, no representándolo o narrándolo, sino ofreciéndolo directamente—, hallamos que los límites entre la obra y la ficción se difuminan también en otro sentido. La costurera encantada ve su rostro desdibujado, así como el trozo de carne sobre el lecho en la portada de la revista surrealista carece de rasgos humanos y en él solo se distinguen pliegues. Un contorno o porción de materia en que queda irreconocible cualquier trazo de la personalidad. Delimitación sin contenido tanto la silueta del maniquí como la fotografía. En este sentido, y como indica Carlos Rey, esta imagen es un *real* sin filtro<sup>386</sup>. Unica —sostiene este autor— es surrealismo puro; su propio real la lleva a posar de esta manera, de manera que supera la intención surrealista de exponer el inconsciente en bruto mediante la escritura automática, al no percatarse de que

---

386Se refiere, por supuesto, al registro psíquico de lo Real según Lacan (REY 2010: 442).

en tal manifestación del inconsciente ya está implicado el trabajo de elaboración —condensación y el desplazamiento. Esto es ya representación<sup>387</sup>.

En *Primavera Sombria*, publicado un año antes de su muerte, Unica cierra un círculo iniciado en *El hombre jazmín*, que comenzó a redactar seis años antes.

En su monografía dedicada a Unica, la también artista Anouchka D'Anna sostiene cómo el uso de la tercera persona en los relatos autobiográficos tiene como objetivo poder verse a sí misma, y que su muerte no se debe al enamoramiento de su imagen, como en Narciso, sino, atrapada en la fase del espejo, a la imposibilidad de reconocerse en ella (D'ANNA 2010: 70). Pero es su reflejo el que está allí antes de dar el salto, el que le confirma que hallarán el bonito cuerpo de una niña que se mató por amor (aunque en el suelo yazca con una postura retorcida cual muñeca de Bellmer). En esa última mirada lanzada contra su oscura figura ya está la identificación narcisista que suscita la compasión, no sólo de ella consigo misma, sino —y esto es lo más importante— la de todos aquellos padres que al contemplar su caso «en adelante (...) serán menos severos y más cariñosos con sus hijos, para que no les ocurra lo mismo» (ZÜRN 2005: 82). Así pues, mediante su reconstrucción por el lenguaje, esta sería su obertura al mundo<sup>388</sup>. Como se dice en las lecciones de Lacan, el castigo autoimpuesto (relacionado con el sacrificio) no deja de ser una recriminación al padre (LACAN 1986: 355).

### 3.7.1.1 Carl Gustav Jung y el principio de sincronicidad

El tipo de coincidencia que ha centrado la relación personal y artística de Hans Bellmer y Unica Zürn puede abordarse mediante una de las aportaciones del psicoanalista suizo C. G. Jung: el *principio de sincronicidad*<sup>389</sup>. Se trata de un fenómeno en el cual se dan una serie de coincidencias, en apariencia azarosas, que sin embargo son significativas ante nuestros ojos: se da una suerte de correlación entre uno o varios acontecimien-

<sup>387</sup> Aquí encontramos, pues, uno de los límites que los surrealistas pretendían romper: los que separan la consciencia del inconsciente.

<sup>388</sup> Es la liberación de la que habla Annie Monette al analizar los anagramas de Unica Zürn cuando, recogiendo varios estudios sobre la escritura y la psicosis, reivindica la lectura de los textos de enfermos mentales no como mundos cerrados que simplemente reflejan las patologías sino como actos liberadores que el escritor nos entrega (MONETTE 2009: 45-58).

<sup>389</sup> Véase «Sincronicidad como principio de relaciones acausales», publicado por primera vez en Zurich en el año 1952, y «Sobre sincronicidad», conferencia pronunciada el mismo año, también en Zurich (JUNG 2004: 415-520).

tos externos y el contenido de nuestra psique sin que hallemos una relación causa-efecto que se amolde a la lógica<sup>390</sup>. No es, pues, un mero *sincronismo*, donde simplemente llamamos la simultaneidad de los hechos; la diferencia consiste en el ya mencionado carácter significativo de estas coincidencias, como si nuestro inconsciente contara con algún tipo de conocimiento *apriorístico* y sin explicación causal. En resumen, es la:

«coincidencia de sentido en el tiempo según tres modalidades:

- a) Coincidencia y simultaneidad de cierto contenido psíquico con un proceso objetivo correspondiente.
- b) Coincidencia de un estado psíquico fantasioso -visión o sueño- que posteriormente se comprueba como un reflejo aproximadamente fiel de un acontecimiento ocurrido en otro lugar más o menos al mismo tiempo.
- c) El mismo caso, con la excepción de que el acontecimiento objetivo ocurre en el futuro, mientras la fantasía correspondiente se da en el presente» (JUNG 2004: 506-507)<sup>391</sup>.

Lo cual también se ha relacionado con la telepatía y la precognición. No se trata de una base filosófica sino de fundamentos empíricos sobre los que Jung elaboró diversos experimentos en los que la teoría de probabilidad era totalmente alterada. La falta de explicación final la compara a las discontinuidades que se dan en la física y en los giros que la ciencia dio a mediados del siglo XX, en relación a los cuales la sincronicidad no habría de resultar más inquietante.

Recordemos que Jung había lamentado la pérdida de la espiritualidad acontecida, sobre todo, durante la Ilustración. Una espiritualidad presente en su teoría del incons-

---

<sup>390</sup>Uno de los modos del principio de sincronicidad es lo que Freud había denominado como la «repetición de lo similar», pero también guarda relación con otro de los elementos contenidos en lo siniestro freudiano: la «omnipotencia de las ideas». Un ejemplo recurrente de sincronicidad es el contenido de un sueño que encuentra su cumplimiento en la vida —decesos, catástrofes, etc., simbolizados de un modo más o menos nítido en los sueños o visiones y que tiempo después descubrimos han tenido realmente lugar en un momento aproximado a la hora en que nuestra psique los ha recreado.

<sup>391</sup>Nótese, por otra parte, las similitudes con el ya mencionado *azar objetivo* bretoniano, cuyas conexiones, como indica Paule Plouvier, una de las primeras autoras en señalar estas conexiones, es accidental (PLOUVIER 1968). Las teorías de Jung, de hecho, no influirían en la «primera generación» surrealista; su impronta solo se vería más adelante en artistas como Oppenheim, Varo, Ernst y Carrington, a pesar de las confluencias que podemos hallar entre en las teorías de la psicología analítica y las del primer surrealismo.



ciente colectivo y sus arquetipos<sup>392</sup>. Estos últimos reflejan y refuerzan aspectos significativos del individuo:

«El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge» (JUNG 1984: 11).

Cuando el dominio de la razón se interroga por esas imágenes arquetípicas, las rechaza por su falta de rigor, pero con ello lo único que queda es un vacío y, recordemos, la búsqueda en otras culturas de lo que ha desechado de la suya. Encontramos aquí uno de los grandes motivos del distanciamiento de Freud: preocupado este por lo que denominaba «avalancha negra del ocultismo», le pidió que no abandonara la teoría sexual, la cual parecía a Jung tan indemostrable como a Freud el conocimiento sobre el alma de «la filosofía y la religión, incluyendo la parapsicología, que por entonces estaba de moda» (JUNG 2002: 182-183)<sup>393</sup>.

El punto de vista demasiado racional de Freud le hacía rehusar algunas de las ideas de Jung que sin embargo, como hemos visto, pretendían tener un fundamento empírico. Al aceptar Jung determinadas premisas que lo acercaban a aquella espiritualidad «reprimida», el efecto siniestro e inquietante se desvanecería.

---

<sup>392</sup> Los complejos, contenidos psíquicos de carácter afectivo incompatibles con la consciencia, y por ello temidos y fuente de angustia, que como lo reprimido freudiano consiguen de algún modo emerger, son individuales, pero los contenidos del inconsciente pueden ser también colectivos y universales, es decir, *innatos*, compartidos por toda la humanidad en tanto que heredados de nuestros comunes ancestros. Del mismo modo que nuestro cuerpo mantiene determinadas características similares a las de organismo primitivos, como ha demostrado la biología, también en la psique se hallan sustratos primigenios. Jung llega a esta conclusión tras observar cómo los sueños a menudo muestran imágenes muy cercanas a mitos y leyendas antiguos incluso sin tener conocimiento consciente de estos, y cómo la humanidad comparte muchas de estas imágenes simbólicas. Podría decirse que el arquetipo «habla» a través de nosotros.

<sup>393</sup> Este punto de ruptura puede resumirse con la célebre anécdota en la que, en la visita que realiza Jung al despacho de Freud en Viena, e interesado por su opinión sobre la parapsicología, comenzó a notar una gran tensión ante los argumentos de Freud «como si mi diafragma fuera de hierro y se pusiera incandescente». En ese momento «sonó un crujido tal en la biblioteca, que se hallaba inmediatamente junto a nosotros, que los dos nos asustamos [...]. Le dije a Freud: “Esto ha sido un fenómeno de exteriorización de los denominados catalíticos”» (JUNG 2002: 188). Freud respondió poco después con una carta paternalista y racional en la cual refería la repetición de los ruidos sin que ellos tuvieran conexión alguna con sus pensamientos o con su estado anímico.

### 3.8 El tema del Doble

«Me tomó por su doble, cuya aparición le anunciaba la muerte» (HOFFMANN 1995: 193).

El tema del Doble es considerado por Freud como uno de los privilegiados a la hora de despertar el sentimiento de lo siniestro. Ciertamente, es muy usual en la literatura fantástica y de terror, en sus múltiples variantes, que a menudo vienen acompañadas de otros elementos que asimismo se relacionan con lo siniestro, como por ejemplo el animismo, la ambigüedad entre la vida y la muerte, la repetición de lo similar, etc.

El tema del Doble, con sus múltiples variantes, abarca no solo la división temática expuesta por Freud, sino también las distinciones que establece para lo siniestro de las vivencias (complejos individuales y colectivos, ontogénicos y filogénicos, que retornan de la represión) y en la ficción (aquí Freud remitía a una ambigüedad consistente en que no todo lo que es siniestro en la realidad lo será en la ficción, y por otra parte la ficción tiene recursos para evocar lo siniestro que no se encuentra en la vida real). El principio de verosimilitud y la aceptación de los mundos que nos trae la ficción, en efecto, amplían este juego, y el tema del Doble da testimonio de ello: desde recursos improbables de la ciencia (*El caso misterioso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, los clones del cine contemporáneo, etc.) a las fuerzas sobrenaturales (tanto mágicas como diabólicas: *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde; *Los Elixires del diablo*, de Hoffmann; *El Horla*, de Maupassant, etc.), pasando por las posibles pero raras coincidencias de identidades físicas y/o psicológicas. Un estudio y breve estado de la cuestión de este tema es, pues, pertinente en esta investigación.

Es por ello que aquí se le dedica un espacio importante. Las siguientes páginas consistirán en una aproximación al tema del Doble donde expondré brevemente las diferentes consideraciones que ha tenido a lo largo de la historia centrándome, eso sí, en los momentos de apogeo como sujeto del arte con connotaciones inquietantes, tratando también algunos ejemplos en la literatura y las artes plásticas.

### 3.8.1 Consideraciones previas:

#### el *Doble* en las teorías modernas de la cultura

El doble es el individuo que se nos parece física o psíquicamente. Pero no es solo eso, sino también la parte de nosotros mismos que permanece oculta y que representa los instintos más primarios del ser humano. Al aparecer, deviene incontrolable. Pero existe también otro yo: el *ideal*, lo que querríamos ser, deseamos para nosotros mismos e incluso envidiamos en los demás. El ser humano tiene doble consciencia, se debate en ocasiones entre la autosatisfacción a costa del sufrimiento ajeno y el sacrificio personal que comporta el hecho de actuar correctamente. Uno de los mejores ejemplos de esta lucha interior llevada al extremo es el literario del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Muy recurrente es también la imagen del ángel y el diablo que en nuestro imaginario popular aconsejan al individuo que ha de tomar una decisión que lo hará inclinarse hacia un lado u otro, hacia el bien o hacia el mal<sup>394</sup>.

Hay, pues, diversas maneras de entender al doble: el desdoblamiento, el *otro* o *alter ego*, independientemente de la época y la geografía, de la cultura: mito, superstición y ciencia se mezclan en un tema tan complejo como el de las derivas y derivaciones del sujeto.

Intentar definir y clasificar el *doble* es una tarea que ha preocupado a muchos estudiosos. Prueba de ello es la extensa bibliografía dedicada al tema. Su tratamiento reiterado muestra la complejidad que comporta el concepto; sus clasificaciones según el modo de manifestación son también múltiples.

Psicología, antropología, etnología, etc., se han preocupado por este tema: si ya en la Antigüedad lo podemos encontrar en relación con diferentes mitos y creencias, también en la sociedad actual las experiencias del doble son bastante comunes, incluso los estudiosos sobre el tema refieren anécdotas en primera persona en las que ya se observan las connotaciones que aquí nos interesan. En el ámbito del psicoanálisis, y no sin ciertos tintes cómicos, Freud explica cómo durante un viaje en tren confundió su reflejo en el espejo con un anciano decrepito que le resultó profundamente antipático<sup>395</sup>. Con

<sup>394</sup> Dualismo, este, muy propio de la tradición filosófica occidental.

<sup>395</sup> «Una vez estaba sentado, solo, en un compartimento del coche dormitorio, cuando, al abrirse por una sacudida del tren la puerta del lavabo contiguo, vi entrar a un señor de cierta edad, envuelto en su bata y cubierto con su gorra de viaje. Supuse que se habría equivocado de puerta al abandonar el lavabo que daba a dos compartimentos, de modo que me levanté para informarlo de su error, pero me quedé ató-

esta anécdota se hace eco de la del filósofo Ernst Mach, quien en el *Análisis de las sensaciones* refiere que en su juventud se topó en la calle con un rostro desagradable, y cómo quedó de espantado al percatarse de que se trataba de su propio rostro reflejado en dos espejos, uno frente a otro. También en otra ocasión tuvo una pobre impresión de sí mismo antes de reconocerse en el reflejo de un espejo (MACH 1987: 4).

El doble, pues, puede resultar, no solo siniestro, sino también repulsivo o, más bien, comienza por una repulsión ante un objeto que cuando es identificado como la propia imagen —una imagen con la que uno resiste a reconocerse— resulta siniestra. Freud y Mach han visto en ellos mismos la parte más desagradable. Pero esta experiencia puede darse en cualquier individuo que no muestre indicios de psicopatía alguna. Otras *apariciones* del doble indican, por el contrario, una personalidad enfermiza.

Jung también refiere la experiencia de encontrarse con uno mismo en «Sobre los Arquetipos de lo inconsciente colectivo» (JUNG 1984: 9-48). Denomina arquetipos a los contenidos de lo inconsciente colectivo que, al devenir conscientes, adquieren un carácter determinado por la consciencia individual (*id.*: 11). El agua, sostiene, es el símbolo más corriente del inconsciente, y quien se contempla en el espejo del agua encuentra su propia imagen. Pero el espejo, lejos de mostrarnos una imagen favorecedora, nos hace ver con fidelidad a aquel que se observa con la máscara del actor, con el rostro que no se muestra al mundo pero que representa el verdadero rostro, «pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto que puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante» (*ibíd.*: 24-26). Las experiencias de Mach y Freud lo constatan. La sombra es también una parte de nuestra personalidad, y encontrarse consigo mismo implica toparse con la propia sombra. En esta se dan, según Jung, los atributos negativos del individuo<sup>396</sup>.

Bargalló (1994:12) hace una puntualización para distinguir a la sombra del doble desde el punto de vista del psicoanálisis cuando afirma que tienen un origen diferente:

---

nito al reconocer que el invasor no era sino mi propia imagen reflejada en el espejo que llevaba la puerta de comunicación. Aún recuerdo que el personaje me había sido profundamente antipático» (Freud 1973b : 2483-2505).

<sup>396</sup>Angela Connolly relaciona el arquetipo de la sombra de Jung con lo siniestro. Resume las cualidades de dicho arquetipo en cuatro tipos: la parte oscura e inferior de la personalidad, que equivaldría al inconsciente freudiano; las tendencias contra la cultura dominante y los cánones establecidos; la maldad moral y la experiencia de maldad natural o radical. Pero aún se puede distinguir un uso, en ocasiones, poético, y que se refiere a aquella zona indefinida en la que se revelan, en el individuo, varias presencias (2003: 413).

mientras la sombra se forma y proyecta gradualmente, el doble aparece cuando el yo ha tenido la experiencia del otro en su interior. El *otro* es una manera de referirse al doble. En Lacan el *Autre* tiene unas connotaciones específicas, ya desde las primeras teorías del anteriormente mencionado «estadio del espejo»: es mediante la mirada del otro, mediante el doble, que se configura la propia imagen<sup>397</sup>.

Para el filósofo francés Edgar Morin (1974) los verdaderos dobles de los pueblos primitivos son los muertos: tanto el *ka* egipcio como el *alma* cristiana sobreviven a la muerte del cuerpo. Sombra, doble y muerto mantienen otras relaciones: en diferentes países, la sombra tiene un importante papel en las supersticiones (RANK 1973). En los países germánicos, se enciende en Nochebuena o en Nochevieja una bujía que indica la muerte en el período de un año de aquel que no proyecte sombra. Se cree también que quien pone el pie sobre su propia sombra habrá de morir en fecha no muy lejana; otra superstición alemana consiste en la creencia según la cual quien ve a su sombra doble con la iluminación de un candelabro será enterrado antes de que acabe el año.

En los pueblos que Rank denomina primitivos, las supersticiones que giran alrededor de la sombra son también frecuentes. A modo de ejemplo: los indígenas de las islas Fidgi creen que todo ser humano tiene dos almas: la negra (sombra), que desciende a los infiernos, y la clara (reflejo en el agua o en el espejo), que permanece cerca del lugar en que muere su portador. Los antiguos griegos creían que los resucitados no tienen sombra, ya que esta era el alma de los muertos.

El espejo, como la sombra, también tiene su tradición mítica, y en torno a aquel existen todavía hoy varias supersticiones, nuevamente relacionadas con la muerte. En Alemania, sostenía Rank, estaba prohibido exponer un cadáver ante un espejo, pues la existencia de dos muertos (el real y el reflejado) anunciaría una segunda defunción. Refiere también la creencia, en Oldenburg, según la cual aquel que se refleja en un espejo en la misma casa en que hay un cadáver habrá de morir. En Francia una ceremonia ejecutada ante un espejo habría de ofrecer la posibilidad de verse el individuo en el momento de su muerte.

<sup>397</sup>Tal y como indica Mladen Dolar, en el reconocimiento del sujeto en el espejo se da «the immediate coincidence with myself in my being and *jouissance*» («la coincidencia inmediata conmigo mismo en mi ser y el *goce*»), lo cual implica una pérdida, pues el doble del espejo introduce inmediatamente a la dimensión de la castración y no podemos ya seguir siendo los mismos (DOLAR 1991:12). El objeto *a* es esa parte perdida no especulable que sin embargo está incluida en el doble. Es por ello que el doble es también la figura del *goce* —a nuestras expensas—, pues cumple nuestros deseos reprimidos (*ibíd*: 13).

El culto a los gemelos también tiene una tradición antigua relacionada con el doble. Según Rank (*ibíd.*: 90), es consecuencia de la creencia en un alma doble. El nacimiento de estos es visto a menudo, fuera de la cultura occidental, como un hecho sobrenatural. Según el autor, en algunos lugares las madres de gemelos son expulsadas por confundirse en estos pueblos lo extraordinario con lo impuro.

Rank destaca cómo en los casos de gemelos míticos como Rómulo y Remo, Amphyon y Zéthos, Caín y Abel, siempre hay un hermano que es asesinado por el otro, y cómo el superviviente funda una ciudad o una casa.

Juan Bargalló (1994: 13) distingue dos nociones del mito de los gemelos: la narcisista, para la cual cada gemelo es el espejo del otro, y la tendencia al redoblamiento (paso del *duo* al *quator*, en la lógica de la simetría del mismo sistema: Cástor y Pólux, por ejemplo, se asocian con las gemelas Helena y Clitemnestra). Al mismo tiempo, existe también la rivalidad entre gemelos opuestos.

Otros aspectos legendarios sobre el doble son expuestos por Fernández Bravo (1988: 489): la escisión del hombre doble, la mujer doble o el andrógino relatada por Aristófanes en el *Banquete* de Platón como castigo divino (PLATÓN 1997: 189d-190d). También el hombre era solo uno en el Génesis, y Dios lo dividió en dos al crear a la mujer.

Otras manifestaciones del doble relacionadas con la muerte son expuestas por Morin en el capítulo de «Las primeras manifestaciones de la muerte»: citando a Píndaro, sostiene que «Es el doble quien vela y actúa mientras el vivo duerme y sueña, e inversamente “el eidolón duerme mientras los miembros están en movimiento, pero a menudo, en sueños, revela el porvenir al que duerme”» (MORIN 1974: 142). En el sueño, pues, aparece el doble, que deviene en este caso una suerte de consciencia del individuo. El eco puede ser otra manifestación del doble, así como los movimientos del aire respiratorio o intestinal (*ibíd.*: 144).

Se han mezclado mitos «primitivos» con supersticiones modernas; en ambos casos las manifestaciones del doble tienen relación con la muerte, en el primer caso el doble supone normalmente la supervivencia a la muerte, en el segundo caso es su presagio.

En la mentalidad de unos y otros encuentra Morin un deseo de superar la muerte, el conocimiento de la cual siempre es aprendido y no innato:

«El doble es, pues, otro ego, o más exactamente un *alter ego* que el vivo siente en sí, a la vez exterior e íntimo, durante toda su existencia. Al mismo tiempo, quien originariamente sobrevivía a la muerte no era una copia, una imagen del vivo, sino su propia realidad de *alter ego*. El *alter ego* no es otra cosa que el “yo” que “es otro” de Rimbaud<sup>398</sup>, Se comprende ahora que el soporte antropológico del doble, a través de la impotencia primitiva para representarse la nada, a través de (...) la reivindicación fundamental de la inmortalidad (...) no establece y no conoce su intimidad más que exteriormente a él» (MORIN 1974: 145).

Bargalló es de opinión similar cuando expone que la aparición del Doble implica el anhelo de sobrevivir a la amenaza de la muerte (BARGALLÓ 1994: 11).

Morin sostiene que el miedo a los muertos viene dado por la posible persecución: los dobles perseguidores son los de los difuntos que han sufrido una muerte traumática, o han sido olvidados, y serán por tanto vengativos; solo los dobles (muertos) de los jefes de tribu y brujos llegarán a la divinidad. La mezcla constante de «primitivos» y contemporáneos por parte de Morin se debe a que, en el arte, se cargan de melancolía, al estetizarse, los temas arcaicos (MORIN 1974: 185).

También Guiomar (1967: 409) relaciona las diferentes formas del doble (sosias, alma, sombra, personajes de substitución y reemplazo, de transferencia, máscaras, etc.) con la amenaza de la muerte.

### 3.8.2 Intentos de clasificación

Llegados a este punto se indicarán, en orden cronológico diferentes propuestas de clasificación del tema del doble.

Otto Rank (1914) distingue entre el doble misterioso que se separa del yo, devenido independiente (sombra o reflejo) y el sosias, verdadero doble, que consiste en el ser de carne y hueso extraordinariamente parecido al individuo en cuestión, y al cual se opone. Las confusiones entre el original y el doble serán constantes. En el primer grupo está presente también el cuadro (por ejemplo, en el caso de *El retrato de Dorian Gray*,

---

<sup>398</sup> Se refiere al «Je est un autre» de este autor (Carta a Demyen, 1871).

donde se manifiesta el miedo a perder la juventud y la belleza): también en este caso el doble se independiza de su original para tomar una existencia diferente y contradictoria.

El doble perseguidor, que puede darse en los dos casos señalados, suele indicar una conciencia enfermiza. Este doble puede también aparecer como consejero. El *yo futuro*, en el tiempo, es un tema que encontramos en la literatura, así como la escisión del alma (el hablar con uno mismo, tema estudiado por el psicólogo Ribot). Todos estos aspectos, que Rank desgrana a partir de ejemplos literarios, son tratados, según el autor, de manera análoga por los escritores, y a menudo se encuentran mezclados, desembocando en la locura paranoica de los protagonistas.

Vilella (1995), en su estado de la cuestión inicial, apunta cómo la obra de Rank está llena de sugerencias todavía hoy efectivas, y cómo tiene además el mérito de ser el primer trabajo en tratar el tema de manera global, a pesar de la confusión general de temas.

Michel Guiomar (1967) ve el doble como una experiencia cercana a la muerte. Dedica todo un capítulo de su obra a este tema, y distingue diferentes tipos de dobles: en el *doble físico*, donde encuentra al *sosias* como representación habitual, se cubren todos los aspectos intermedios entre el diálogo interior con uno mismo y la alucinación pura (formas fantasmales, espectrales, etc., que crean un sentimiento de angustia). Como aspectos derivados del *doble físico* Guiomar encuentra la sombra, el reflejo en el agua y el espejo y el eco (reflejo sonoro). El *doble psíquico* se diferencia del anterior por su carácter no alucinatorio. Existen muchas obras en que los personajes parecen vivir solo para sí mismos a partir del momento en que se revelan dobles psíquicos del otro que será su antagonista. Estos dobles desaparecen cuando sus actos se ven cumplidos (pues su papel entonces no tiene ya razón de ser). Del *doble psíquico* derivan, según Guiomar, las impresiones del *déjà vu* y del *déjà vécu*. Con el *doble afectivo* el individuo reconoce una *simpatía* pasajera por otro ser sin que intervengan la alucinación ni el antagonismo. Si en el primer caso hay oposición y en el segundo convergencia, en este tercer tipo existe un paralelismo, una prolongación de un ser y su doble. Se refiere a los casos en los que un sujeto se pone literalmente en la piel de otro ser para evitarle un riesgo, sustituyéndolo. Es el ejemplo de Orfeo, que desciende a los infiernos para seguir el mismo camino que Eurídice arriesgando su vida, y del contrato que Fausto firma con Mefistófeles para



salvar a su amada Margarita. Estos primeros aspectos del doble pueden combinarse y actuar de manera recíproca: esta combinación es el cuarto tipo de doble establecido por Guiomar. En la correspondencia entre el ser y su espacio íntimo aparece el Doble-objeto. En la literatura, artes plásticas, música y cine, aparece el doble como animal, como vegetal, como casa, como objetos inanimados, en una serie de correspondencias simbólicas entre la introspección íntima del individuo y estos elementos.

Keppler, en *The literature of the second Self*, de 1972<sup>399</sup>, distingue siete tipos fundamentales en los que suele aparecer el tema del doble: el *hermano gemelo* (presente desde las sociedades arcaicas), el *perseguidor* (donde se potenciaría el aspecto siniestro del tema, dado que este tipo de doble empuja al protagonista hacia el abismo y deviene una figura monstruosa), el *tentador* (que puede ser el Diablo y suele coincidir con los deseos reprimidos del *yo*), la *visión terrorífica* (se relaciona con la muerte, lo que causa más horror), el *salvador* (contrario a los dobles «malignos», como por ejemplo el tentador, suele comportar la conciencia y la salvación al primer yo, que es en este caso el que presenta los elementos negativos), la *atracción por el segundo yo* (personificado con la *amada*, presenta relación con el tema del andrógino y también con el de los gemelos — en el caso de hermanos de diferente sexo que se atraen—), el *segundo yo en el tiempo* (que se puede encontrar en la misma vida, refiriéndose a como había sido tiempo atrás). En su deseo de delimitación, y al reconocer dos categorías de duplicación (objetiva y subjetiva), Keppler rechaza —en los temas literarios— aquellos dobles que carecen de relación interna entre dos seres, así como los que no presentan un segundo yo que les de soporte.

Frenzel (1980: 97-107) comienza en su artículo sobre el doble en el diccionario de motivos literarios afirmando que:

«El fenómeno del doble se basa en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consanguinidad, generalmente el de mellizos, de tal suerte que salta especialmente a la vista. La existencia de un doble tiene en cada caso un efecto sorprendente y hasta inquietante no sólo en el interesado sino también en su entorno y da lugar al juego, al mimetismo y al engaño» (*ibíd*: 97).

Al tratar los temas del doble, elabora un repaso de los casos en la historia de la literatura: empieza por el parecido físico que lleva a la sustitución de un individuo por

---

<sup>399</sup>Citado en VILELLA 1995: 66-67.

otro, con fines artificiosos, sea en el poder o en el amor, normalmente por parte de mujeres. Continúa mencionando los *desdoblamientos del yo* producidos a partir de fuerzas mágicas, que tiene raíz en las creencias primitivas. Menciona como variante de doble a la muñeca, que puede identificarse con el motivo del hombre artificial (al que la autora dedica una entrada en su diccionario).

Frenzel relaciona la *representación de un doble Yo* con la creencia popular y mítica de una segunda existencia del hombre en el *sueño*, la *imagen reflejada*, la *sombra* y el *retrato*, temas que aparecen en diversos autores en el tratamiento del doble, como hemos podido comprobar. En el mito de *Narciso* se presenta el desdoblamiento del yo con fundamentos mágicos: al ver al doble, y en la imposibilidad de amar, adquiere la percepción mortal del yo<sup>400</sup>. Con los experimentos de Mesmer en torno a la hipnosis, el sonambulismo y la hipersensibilidad, se descubrió un segundo carácter, una consciencia doble del ser humano, que interesó a la literatura romántica. El *miedo a encontrarse con el doble* —que se traduce también en el miedo a los reflejos— fue un tema constante, por ejemplo, en la literatura de Jean Paul Richter. Con estos avances, y sin abandonar el tratamiento de los dobles míticos, se añadió una nueva variante temática durante el Romanticismo: la encarnación del segundo yo inconsciente y la proyección física del segundo: lo que se denominaría el *yo bueno* en contrapartida con el *doble malo*. También el pasado del individuo puede adquirir independencia en su doble: estos tratamientos apuntan, en el Romanticismo, al descubrimiento de la ruptura del *yo*, provocando confusiones y suplantaciones, el hecho de creerse otro, así como la lucha con el doble, con un carácter eminentemente demoníaco en este período.

Frenzel comenta cómo después del Romanticismo, durante todo el siglo XIX, se mantienen estas aplicaciones a pesar del realismo predominante, aunque las funciones tradicionales del doble (confusión, representación y suplantación) solo intervendrían de manera accidental, sin dominar como en épocas anteriores. Aparecerán en este siglo los dobles de carácter alegórico y psicológico, el *yo parasitario* que atentará contra su compañero y tenderá a independizarse, llevando a una lucha constante entre el individuo y su doble, que puede desembocar en el suicidio por la angustia que siente el perseguido.

<sup>400</sup>El reflejo en el agua, sostiene Bachelard, aporta a las limitaciones del espejo —que es infranqueable—, con su reflejo «pálido» y «vago», una «*imaginación abierta*» y una idealización que coinciden más con el espíritu poético (BACHELARD 2003: 40). Por otra parte, Bachelard asocia el agua con la muerte: «el agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua da la muerte elemental» (*ibíd.*: 143).

El estudio de Frenzel, exhaustivo a pesar del breve espacio que dedica al tema, no se entiende sin el repaso histórico a la literatura del doble en sus momentos culminantes.

Dolezel hace hincapié en la constante popularidad del tema del doble, y lo trata en su artículo como un campo temático en el mundo ficticio de la literatura. Los tres temas en los que, a su parecer, aparece el doble en los mundos de la ficción son: el mito de *Orlando*<sup>401</sup>, que requiere un mundo ficticio múltiple, con encarnaciones alternativas del mismo ser, siendo reconocido en estos mundos diferentes por determinados signos. *Anfitrión* (o *Doppelgänger*, o *gemelos idénticos*), donde se encuentran dos individuos diferentes, pero con igual forma, en un solo mundo. El tercer caso es el *doble estricto*, el *desdoblamiento*: encarnaciones alternativas del mismo individuo, en un único mundo ficticio, que pueden coincidir en espacio y tiempo, o bien excluirse. Existen transiciones entre estos temas: a medio camino entre *Orlando* y *Anfitrión* se encuentran individuos *discontinuos*, fragmentarios, cuyas características son contradictorias. Entre *Orlando* y el *doble estricto* la transición se da cuando un individuo, en una de sus posibles encarnaciones, deviene el *alter ego* de otro ser, quedando así transformadas sus propiedades sustanciales. Por último, entre *Anfitrión* y el *doble estricto*, encontramos individuos con identidad personal incierta que pueden ser entendidos como *Doppelgänger*, *dobles* o *ambos* a la vez.

Las variantes del tema se articulan bajo cuatro aspectos: los *modos de constitución* (es decir, las diferentes maneras de la existencia del doble), donde encontramos la *fusión* de dos individuos separados en su origen, la *escisión* de un individuo simple en un primer momento y la *metamorfosis*. En segundo lugar, las *variantes paradigmáticas* (del parecido más perfecto al contraste más abismal), donde están las variantes de la *similitud*, con la posible substitución del doble por el individuo «original», el *contraste* y *diferencia* entre los seres en cuestión, se trate de un doble humano o bien de un objeto inanimado. En tercer lugar, las *variantes sintagmáticas*, con dos posibilidades de aparecer el doble: *simultáneamente* (coincidencia espacio-temporal) o bien de manera *exclusiva* (sin coexistencia); los dobles concebidos por la construcción de la metamorfosis le son asociados. En último lugar, las *variantes de autenticidad*, donde hallamos al *doble auténtico*, que existe empíricamente (en la ficción), el *ficticio*, que podría ser pro-

<sup>401</sup> En la novela de este título de Virginia Woolf (de 1928), por ejemplo, que comienza con un aristócrata en la época isabelina que tras un largo sueño durante un viaje despierta siendo mujer y vive hasta el siglo XX.

ducto de la imaginación, del sueño o de la alucinación y, por último, el *ambiguo*, donde se mezclan los dos anteriores.

En el diccionario francés de los mitos literarios, Nicole Fernández Bravo (1988) distingue, a partir de ejemplos en la literatura, el tipo de doble que prevalecen en los diferentes momentos de la historia. Así, en un primer momento encontramos al doble como *figura de lo homogéneo*, con los gemelos como primera forma del doble empleada en la literatura, el *sosias* y la usurpación de la identidad (doble sustituto del individuo a causa del parecido físico, y doble sobrenatural). Un segundo momento marca el *paso de lo homogéneo a lo heterogéneo*, hecho claramente visible, según la autora, con *Don Quijote* —que encarna los héroes caballerescos—, Don Juan y la sombra. Aparecen en este segundo momento los conflictos entre el individuo y su doble, entre el bien y el mal. En el tercer momento prevalece el doble como *figura de lo heterogéneo*, el doble como una auténtica alteridad, concepción altamente condicionada por los componentes históricos y políticos (Revolución Francesa) y por la filosofía idealista. El problema de la identidad personal es crucial en esta época, pues «le double devient la métaphore du rapport avec le monde» (FERNÁNDEZ BRAVO 1988: 502)<sup>402</sup>. El hombre artificial, relacionado con el mito de Pigmalión, es para los románticos un símbolo de la degeneración humana. Es un momento en que prima la búsqueda de la identidad en la sociedad, donde la muerte, el terror, el monstruo y el infierno íntimo aparecen en la literatura del doble. Un último momento, en que Fernández Bravo habla de la *apertura del mundo*, está plenamente influido por los avances psicoanalíticos: el ser humano pierde la certeza de su unidad y el doble deviene una imagen polivalente.

Juan Bargalló (1944: 12) alude a la oposición de contrarios para una comprensión del tema del *yo* y el *otro*, del *desdoblamiento del yo*: esta oposición ha estado latente en toda la literatura occidental desde la antigüedad. La tipología establecida por este autor se basa en el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. Trata en primer lugar el tema del desdoblamiento tomando el concepto de Dolezel para observar cómo el desdoblamiento atañe a una sola personalidad, y lo contrapone con los gemelos, donde son necesarios dos individuos diferentes. Una vez realizada esta distinción pasa a explicar los procedimientos de los modos de construcción de desdoblamiento: trata en primer lugar el doble por *fusión*, producido cuando dos individuos originariamente diferentes

402 «El doble deviene la metáfora de la relación con el mundo» (traducción propia).

se funden en uno solo, bien a partir de un proceso lento y gradual o bien súbitamente; el doble por *fisión* (que tiene lugar cuando de un mismo individuo originario aparecen dos personificaciones, y el doble por *metamorfosis* de un individuo, que puede ser reversible o irreversible).

Otra clasificación es la realizada por Jourde y Tortonesse en *Visages du double. Un thème littéraire*<sup>403</sup>, que por otra parte advierten cómo toda subdivisión temática puede ser pertinente mientras permanezca fuerte la influencia de mitos y tradiciones en el texto, y cómo toda clasificación muestra pronto sus límites. A pesar de los elementos que han aparecido reiteradamente en el tratamiento del tema del doble por parte de los estudiosos —sombra, reflejo, etc.—, Jourde y Tortonesse encuentran en las manifestaciones del doble varios tipos: el *subjetivo* (al verse uno fuera de sí), el *doble en el tiempo* (donde no se encuentra un momento definitivo en que el individuo pueda ser lo que es), el *doble del deseo* (dos seres que son a la vez sujeto y objeto), el *objetivo* (relación del individuo con el mundo) y el *complot* (donde tienen lugar intercambios de personalidad). En lo que respecta a la *aventura* del doble, encontramos diferentes opciones: el hecho de reconocer al doble, la manifestación del doble, su eterno retorno, la lucha, la culminación (*accomplissement*) —el individuo que se realiza en la aventura con el doble—, el doble como retorno al origen y el simulacro (maniquís, autómatas, retratos, etc.).

El doble es, pues, un fenómeno muy complejo, de difícil clasificación. Se ha podido comprobar cómo existen unas constantes en su aparición (la sombra, el reflejo, el alma, el sueño, los gemelos, el parecido físico y psíquico, o bien la alteridad radical, son los motivos más frecuentes del doble desde los tiempos más remotos), cómo se ha evolucionado en su concepción: del mito y lo sobrenatural al problema del yo. Los estudios sobre el tema lo constatan al coincidir en estos aspectos, y al aportar, por otra parte, diferentes enfoques en el momento de distinguir las tipologías de doble en la producción artística.

### 3.8.3 El Doble en la literatura romántica y postromántica

La ensayística sobre el tema del doble ha constatado su presencia en la literatura desde la antigüedad a nuestros días. El tema ha pasado por fases de declive para tomar

---

403Según se expone en VILELLA 1998: 51-61.

una gran fuerza a partir del Romanticismo. Las obras comentadas a continuación pertenecen en su mayoría a este momento de auge, en el que además se buscan una serie de cualidades que se vinculan con lo siniestro. A pesar de no elaborar aquí una clasificación de los tipos de doble, el orden de los relatos a comentar partirá de los temas con que los relacionan, enlazando cada ejemplo con el siguiente mediante nexos comunes.

Son varios los autores que señalan a Jean Paul Richter como pionero —en el Romanticismo— en la literatura del doble, pues es el introductor del término en la literatura y quien lo define: «dobles son aquellos que se ven a sí mismos» (citado en FRENZEL 1980: 101), dice en su novela *Siebenkäs* (1796-97). Fue su seguidor aquel a quien Freud consideró como el maestro de lo siniestro: E.T.A Hoffman. Con él el tema del doble adquiere unas propiedades más claras.

Una novela ejemplar en este sentido, e impregnada de lo siniestro de principio a fin, es *Los elixires del diablo* (1815-16). En ella, el monje franciscano Medardo abandona su convento para buscar a su enamorada —una misteriosa desconocida que le confiesa su amor—, a la que identifica con un retrato de Santa Rosalía que había en el convento. Por el camino encuentra en el borde de un precipicio a un hombre durmiendo, al que hace caer de un susto accidentalmente, al querer despertarlo. Medardo toma sus pertenencias y llega a la morada del barón de la zona, donde es confundido con Victorino, el hombre que se había precipitado al abismo. A lo largo de la obra se servirá de esta identidad para no ser descubierto, y a partir de ese momento sus crímenes serán atribuidos a Victorino. Enamorado de Aurelia, la hija del barón, Medardo asesina a Hermógenes, hermano de esta, por lo que tendrá que huir. Pasa por varios lugares ganándose el respeto de aquellos que lo rodean, alternando su identidad de monje y de conde Victorino. Pero allá donde va es perseguido por su doble, un monje que viste su hábito y que lo llama «hermano». No es otro que Victorino, quien recuperado de su caída enloqueció y creyó ser Medardo, hasta el punto de llegar a confesar crímenes que no cometió. Entre la lucidez y la demencia, estos dos personajes urden una trama de intrigas, y no es hasta el final que el lector conoce la identidad del doble de Medardo (Victorino), su hermano: no sabemos hasta qué punto el monje es víctima de alucinaciones cuando ve a su doble, y en qué medida el extraño personaje que lo persigue se vincula con el primero (se trata de la incertidumbre intelectual). En una de las primeras apariciones de Victorino: «Me

tomó por su doble, cuya aparición le anunciaba la muerte» (HOFFMANN 1995: 193). La trama se complica todavía mas cuando se abandona momentáneamente la narración en primera persona de la historia para que el ficticio editor del manuscrito de Medardo desvele a los antepasados de este: procedente de una estirpe principesca, se han sucedido durante generaciones amores ilícitos e incestuosos hasta llegar a Medardo, el redentor de la maldición familiar. Incluso Aurelia, la enamorada del protagonista, tiene antepasados comunes con él, por eso la identifica con Santa Rosalía (la modelo del retrato, emparentada con ella, había sido pintada por su amante, el abuelo de Medardo). El parecido físico tiene en esta novela un papel fundamental.

Durante su viaje Medardo se encuentra con su doble, y solo de esta manera se encuentra también consigo mismo; sin las vivencias de su peregrinación no habría llegado a la paz interior final, su sufrimiento ha sido necesario para conseguir el perdón de toda una serie de generaciones malditas. En este sentido hay una relación con la tragedia griega, donde los hijos pagan por los pecados de sus padres y devienen culpables por el solo hecho de existir y formar parte de un determinado linaje<sup>404</sup>.

El doble aparece aquí de diferentes maneras: principalmente, el doble físico deviene perseguidor y a la vez suplantador. Victorino y Medardo se reemplazan el uno al otro, provocando confusiones constantes entre los que los conocen, en el mismo lector y entre ellos mismos. La bondad inicial del padre Medardo se transforma en criminal, pero es cuando toma la identidad de Victorino que comete las maldades: aparece, así, la idea del yo-bueno opuesto al yo-malo, pero queda en suspenso quién es el portador de la conciencia. Esta viene siempre a posteriori, cuando ha pasado la exaltación pasional de Medardo. La conciencia —entendida como el denominado yo-bueno se alterna entre los dos hermanos, y predomina finalmente en Medardo.

En el sueño y los estados de embriaguez mental de Medardo aparece a menudo su doble, aunque descubre que no es su fantasía sino la aparición real de Victorino, quien parece aprovechar sus estados de debilidad para entrar en escena. También el retrato de Santa Rosalía es el doble, en primer lugar de la amante del abuelo de Medardo, en un

---

<sup>404</sup>Un ejemplo de ello es Edipo, quien procede de una familia maldita desde el momento en que Afrodita entregó a Cadmo y Harmonía (antepasados de Layos y Yocasta, padres de Edipo) como regalo de bodas un collar cincelado por Hefesto. También la descendencia de Edipo tendrá un final trágico.

segundo momento de Aurelia, retratada antes de haber nacido, según le parece al protagonista.

Un tipo diferente de doble se encuentra en *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Chamisso, en la cual el protagonista cambia al diablo su sombra por una bolsa que contiene riquezas infinitas. Pero su fortuna de nada le ayudará en sus conquistas amorosas, puesto que no tiene sombra: enamorado primero de Fanny, y después de Mina, será repudiado por ellas cuando descubran su secreto. Rechazado por las mujeres y por la sociedad, intenta recuperar su sombra, que solo le podrá ser devuelta a cambio de su alma. Peter Schlemihl se verá de este modo perseguido por el diablo, que utiliza su sombra y que está dispuesto a prestársela condición de acompañarlo allá donde vaya. El protagonista se despedirá finalmente del diablo, de la sombra y de su fortuna para convertirse en un viajero solitario y escribir sobre geografía y naturaleza. La moraleja del cuento aparece en las palabras finales del personaje principal:

«Si es que quieres vivir entre los hombres, amigo mío, aprende a estimar en primer lugar tu sombra y después el oro. Pero si sólo quieres vivir para ti y para tu íntimo perfeccionamiento, entonces no necesitas ningún consejo» (CHAMISSO 1982: 188).

La falta de sombra hace de él un ser incompleto, por lo que no puede vivir entre los seres humanos; al renunciar a su sombra, además, renuncia también a su virilidad y es incapaz de consumir la relación amorosa. Pero si esta amputación le hace perder la individualidad a los ojos de la sociedad, la soledad le permitirá conseguir todo lo contrario: el autoperfeccionamiento, el encontrarse a sí mismo —en este caso en un sentido positivo— a partir de la escisión de una parte propia. Como si al haber asumido la pérdida de la sombra se diera cuenta de que esta es solo un requisito de la sociedad que valora más la apariencia que la realidad.

Basándose en esta historia, Andersen escribe *La sombra*, un cuento en el que un sabio es también rechazado por la sociedad cuando pierde su sombra. El protagonista decide en un momento de su vida viajar a los países cálidos huyendo de la frialdad de su clima de origen. En determinado momento desea que su sombra penetre en la casa vecina para contemplar los misterios que emanan de allí y poder interrogarla a su regreso sobre los descubrimientos hechos. Pero al desprenderse esta para conceder sus deseos, ya no volverá a unirse a su cuerpo. Le volverá a crecer la sombra y podrá volver, de este



modo, a su país. Recibe un día una visita que resultará ser su antigua sombra transformada en hombre: «Me encuentro en una situación excepcionalmente afortunada, pero me ha acometido cierto deseo de volverle a ver antes de que usted muera —porque usted ha de morir» (ANDERSEN 1973: 35). Su doble parece visitarlo, pues, para anunciarle la muerte, lo que también hemos visto en *Los elixires del diablo*. Puesto que la sombra se encuentra en una posición privilegiada, ofrece al sabio, que no cuenta con el mismo éxito, viajar a su lado, pero en calidad de sombra. La perdición del protagonista será su falta de sumisión respecto a la antigua sombra, que lo castigará con la muerte. La sombra acaba superando a su original porque ha observado los misterios que al sabio le han estado vedados; la amenaza que representa el doble es precisamente la de poseer lo más valioso del individuo al que duplica.

En los dos casos la sombra es parte integrante del individuo, parte indispensable para convivir en sociedad, y es que la sombra guarda una estrecha relación con el espíritu y el alma.

El espíritu perseguidor es el tema de *El Horla*, de Maupassant, de 1886. Escrito en la versión más conocida a la manera de un diario, el protagonista —cuyo nombre desconocemos— comienza a sentir una presencia extraña en su vida, una presencia que aparece por la noche y bebe su agua. Al temer por su salud mental, viaja a París y allí conoce al doctor Parent, que lo pone al corriente sobre los programas de la hipnosis y la sugestión. Cuando, al cabo de un tiempo, se siente curado, decide volver a su casa, pero el ser misterioso nuevamente perturba su tranquilidad. La presencia invisible controla su voluntad, así que finalmente decidirá quemar su casa creyendo haber engañado a esa presencia (el Horla) encerrándolo, para deshacerse de él. Pero comprendió que era indestructible y que la única solución era la de matarse. La ambigüedad y la confusión entre la presencia demoníaca y la enfermedad mental contribuyen a incrementar la sensación de lo siniestro en esta obra.

La relación con el doble aparece en este caso como el espíritu que persigue y domina la voluntad del individuo, que es incapaz de controlarlo ya que aquel absorbe su identidad y lo conduce hasta su muerte. Es preciso comentar cómo el tema de la locura, de la incertidumbre acerca de las propias percepciones, es recurrente en la narrativa corta de Maupassant, como si de algún modo intuyera su destino: efectivamente, como su her-

mano antes que él, sería al final de sus días presa de alucinaciones y ataques de pánico<sup>405</sup>.

Como en *El Horla*, también en el caso de *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, aparece el doble perseguidor: en su infancia, el protagonista —cuyo pseudónimo da el título al cuento— encuentra en la escuela a un niño idéntico a él físicamente, en los gestos e incluso en el nombre. Solo la voz les distingue. Compañeros y rivales al mismo tiempo, el primer William alberga sentimientos contradictorios hacia su homónimo, que lo imita constantemente, y al cual teme secretamente. Este miedo lo lleva a vengarse de su compañero por el parecido con pesadas bromas, pero cuando es realmente consciente del grado de identidad que les une huye espantado de la escuela para llevar, en adelante, una vida dedicada al vicio y el engaño. Pero el segundo Wilson lo perseguirá por toda Europa cumpliendo el papel de su conciencia, de su Yo-bueno, contra el cual el primero intentará en vano luchar por lo que, desafiándolo a un duelo, lo asesina, pero también él cae muerto:

«Era Wilson; pero ya no se expresaba en susurros y hubiera podido imaginar que era yo mismo el que hablaba cuando dijo:

—*Has vencido y me entrego. Pero a partir de ahora tú también estás muerto... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y observa esta imagen, que es la tuya, porque al matarme te has asesinado tú mismo!*» (POE 2010b: 673).

De este modo, la única diferencia que los separaba —el tono de voz— se vuelve idéntico al final, y los dos Wilsons se fusionan de manera que el primer William se convierte en el segundo, y viceversa. La idea de la aparición del doble como presagio de la muerte está presente en este cuento: la omnipresencia del William *bueno* en la vida del primero lo conducirá a la muerte en el momento del asesinato, que se transforma en suicidio.

Las connotaciones del doble en esta narración aparecen en otras obras literarias: el parecido físico, gestual y nombre se encuentra también en *El Doble* de Fiódor Dostoyevski; la angustia de la repetición, en *El Otro* de Unamuno; el asesinato del *otro* que deviene suicidio, en *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, y en *El misterioso caso del Dr.*

---

<sup>405</sup>Lo cual se relaciona con el tema tratado en el capítulo anterior: la incertidumbre entre la realidad y la ficción.

*Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, donde también está presente la idea del *Yo bueno* contra el malvado.

En esta última obra, Mr. Utterson, narrador de la historia, conoce la existencia de un ser terrible mediante su amigo Enfield, y la obsesión por este personaje, Mr. Hyde, es paralela a la preocupación por un cliente al que guarda respeto y gran estima, el doctor Jekyll, cuyo comportamiento le parece cada vez más extraño. No entiende por qué el honorable doctor favorece al siniestro Hyde, por qué todos sus bienes le son relegados en el testamento, y lo atribuye al chantaje. Su desconcierto aumentará al encontrarse en el laboratorio de Jekyll el cadáver del suicidado Hyde, junto con la desaparición súbita del primero. El misterio se desvela gracias a unos documentos que guardaba el doctor: Jekyll era una personalidad moderada, justa y virtuosa, y se mueve por el deseo de crear una poción que deje aflorar los deseos más oscuros, el otro *yo* que todo el mundo alberga, escondido, en su interior, para llevar a cabo los actos que la consciencia suprime. De este modo el ser humano se vería libre de una pesadilla insoportable (STEVENSON 1983: 185). Consigue de este modo transformarse en Mr. Hyde, pero de la euforia de su éxito pasará en seguida a la desesperación al comprender que su otro yo es cada vez más difícil de controlar, y emerge contra su voluntad con una frecuencia creciente. La batalla es ganada por el asesino despiadado, al que habrá de dar muerte para que el ser racional pueda vencer.

Mr. Hyde, *doble exclusivo* de Jekyll, representa los instintos más primigenios no solo de este, sino de la humanidad<sup>406</sup>; nos hace comprender el peligro de su libertad, dado que si esta consigue aparecer deviene más fuerte que el yo racional. La *metamorfosis* se produce gracias a la ciencia, cuyos avances han llevado a los autores de estas obras a reflexionar sobre sus consecuencias.

Como la sombra del sabio de Andersen, Mr. Hyde es la parte negativa del primer yo; pero si aquella atenta contra el protagonista, esta representa un peligro para la humanidad. Tal es el miedo a lo irracional en esta época.

El deseo de suplantación del segundo yo respecto al primero es uno de los temas principales de una obra de juventud de Dostoyevski a la que me acabo de referir: *El Doble*, que aparece en este caso no desde el interior del protagonista, sino de la desafortu-

---

<sup>406</sup>Primigenios y ocultos, escondidos (nótese la homofonía entre Hyde y *to hide* (esconder)).

nada casualidad. El funcionario Goliadkin lleva una vida aburrida y metódica, de la que se siente orgulloso aunque también quiera huir de su propia figura. Siente espanto cuando encuentra un transeúnte idéntico a sí mismo, respecto el cual alberga en primer lugar el sentimiento de lo *siniestro*, pero que al tratar personalmente le inspirará simpatía. El error del primer Goliadkin será su bondad, que el segundo aprovechará para quitarle el trabajo, a su amada y su vida social. La persecución del segundo Goliadkin llevará al primero a un estado de delirio, hasta el punto de llegar a creer ver múltiples dobles. «Su angustia era tal que tenía la sensación de que alguien le estuviera arrancando el corazón del pecho» (DOSTOYEVSKI SF: 134).

El dominio del otro sobre el protagonista será tal que este acabará siendo llevado a un psiquiátrico, y para el otro quedará el reconocimiento social y la gloria. Una vez más, la aparición del doble comporta la perdición del individuo.

Físicamente idénticos, como los Williams de Poe, y tomando un cariz de alucinación, como aconteció con Medardo y Victorino en la novela de Hoffmann, el Yo primero se irá debilitando por la presencia de *otro* —*el otro*—, que se quiere imponer y a quien no es posible controlar. Esta falta de control comporta una crisis del individuo, crisis que lleva al asesinato en *El Otro*, de Miguel de Unamuno. En esta obra, Cosme y Damián, *gemelos idénticos*, son confundidos desde su infancia, solo su Ama es capaz de distinguirlos. Enamorados de la misma mujer (Laura)—nuevamente, el objeto de deseo es el mismo—, quien no será capaz de decidirse puesto que no encuentra diferencias entre los dos, deciden que sea Cosme quien la tome por esposa. Después de un viaje de Damián (ya casado con otra) en casa, y en ausencia de Laura, esta encuentra a su marido perturbado, afirmando que es *otro* y con un pánico patológico a los espejos. Ernesto —cuñado de Cosme— y Don Juan —médico de la casa— intentan averiguar la causa del tormento del protagonista, quien confiesa haber matado a su hermano y muestra el cadáver que yace en la bodega, que es a la vez el cuerpo inerte del asesino. La mujer de Damián se presenta en casa de Laura porque echa en falta a su marido, del que no ha tenido noticias desde que se marchó para visitar a Cosme. Enteradas las esposas de la muerte de uno de los gemelos, reclaman al vivo como suyo: Laura, la seducida, y Damiana, la seductora, llegan a creer (o quieren creer) que el marido de la otra ha matado al propio para deshacerse del rival y conseguirla<sup>407</sup>: conocen el crimen pero no al criminal; el *Otro*

<sup>407</sup>También aquí las mujeres son , la una, el doble de la otra.

sostiene no ser Cosme ni Damián, sino los dos y ninguno, el asesino y el asesinado. En el desesperado intento de descubrir cuál es el gemelo vivo, el otro se ve acosado y sin salida, más todavía cuando Damiana le informa de su embarazo de gemelos: la historia, desde Caín y Abel hasta Cosme y Damián, pasando por Esaú y Jacob, no tendrá nunca fin. La repetición de lo similar planea sobre el destino de los personajes, incluso más allá: cuando, por no poder soportar la presión, el gemelo se suicida y no es posible conocer la identidad del asesino dice el Ama, en una apelación al autor de la obra similar a la de la novela *Niebla*, también de Unamuno: «¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es» (UNAMUNO 1964:114). La lucha entre los gemelos es la lucha con uno mismo; el hermano idéntico anula la identidad del otro, porque los dos carecen de identidad al compartirla, al querer ser compartidos, al perseguir la misma meta incluso antes de nacer. Cuando el asesino parece ganar la batalla se ve perseguido por su propio reflejo, y destruye los espejos para no ver al otro, para no verse a sí mismo, al criminal que a la vez deviene la consciencia mostrándole su crimen, que por otra parte estaba destinado a consumarse.

La propia imagen que muestra al culpable y hace enloquecer al hombre aparece también en un fragmento de la novela *Los hermanos Karamazov*, de Dostoyevski. Fédor Karamazov, personaje lujurioso y egoísta, tiene cuatro hijos: Dimitri (de las primeras nupcias), Iván y Aleksei (de las segundas) y Smerdiatxov (hijo ilegítimo con una enferma mental). Aleksei es el contrapunto del padre y los hermanos: inocente, intenta llevar la armonía familiar en un ambiente hostil en que domina el odio entre hermanos y hacia el padre. Fédor es asesinado y todos creen culpable a Dimitri, el que peores relaciones tenía con el difunto. Iván sabe que el verdadero asesino es el epiléptico Smerdiatxov, quien por no ser reconocido como hijo mantiene en la casa el papel de criado. Iván se siente culpable porque no ha evitado —sabiendo que se produciría— el asesinato. La culpa compartida lo hace delirar e imaginar a un personaje que le da órdenes, un diablo que, según confiesa a Aleksei, es él mismo. Esta aparición tiene el papel, doble también, de la consciencia: lo recrimina pero es un diablo, lo empuja a salvar a Dimitri pero a la vez lo ataca. Es él mismo, la encarnación imaginada de su lucha interior. Al mismo tiempo, los hermanos pueden considerarse como *dobles* del autor: uno cuenta con su nombre, otro es epiléptico; el más espiritual confiesa desear la muerte del padre —como el mismo Dostoyevski, según el ensayo de Freud *Dostoyevski y el parricidio* (2000b 219-

238), donde también destaca el comportamiento bondadoso del escritor junto con su compulsión del juego, en el que descargaría su culpa, y los mencionados deseos parricidas, y donde asocia la epilepsia con la supuesta histeria del autor—; el que tiene la experiencia del doble es asaltado por la culpa.

En *El retrato de Dorian Gray*, Wilde nos presenta al doble y la consciencia del protagonista en forma de retrato. Cargado en un primer momento de la inocencia de la juventud, Dorian Gray comprende lo efímero de su belleza a partir de su relación con un personaje que ejercerá sobre él una notable influencia: Lord Henry. El autor del retrato, el pintor Hallward, intenta evitar que las ideas de Henry perviertan al joven Gray, pero es demasiado tarde: ante la certeza de la futura pérdida de su belleza y juventud, conjura el deseo de cambiar su suerte por la de su retrato. Se da cuenta de los resultados de su invocación cuando percibe un cambio en la pintura, una arruga que imprime en el rostro del cuadro un matiz de crueldad: acaba de rechazar a su amada actriz Vane y provocado, con ello, su suicidio. En un primer momento siente espanto, pero al comprender que su belleza y juventud serán eternas, no tendrá reparo de sus actos y llevará la crueldad a sus límites llegando a asesinar al pintor, el único que intenta encaminar al bien su vida. El retrato será el único testigo de su maldad, tan desfigurado y abominable que decidirá finalmente destruirlo. Al hacerlo —cree— borrará su pasado, desaparecerán sus actos y será libre. Pero, lejos de conseguir la tranquilidad, al matar a su doble —como le sucedió a William Wilson—, muere él mismo y se restaura, además, el cuadro de su fealdad para traspasársela al modelo.

El retrato actúa, pues, como el espejo de la consciencia del protagonista, como su doble íntimo; los une el nexo tan fuerte que la destrucción de la obra implicará el suicidio. El doble de la literatura moderna, en sus diferentes formas y variantes, implica la proyección de ideales pero también de deseos inconfesos. Acercarse demasiado a ellos implica el desvanecimiento del sujeto o, como lo denomina Lacan en la clase XVII de su seminario sobre *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1990), la *afá-ni-sis* (desaparición) del mismo.

### 3.8.4 El Doble en las artes plásticas del Romanticismo y el simbolismo

La presencia del doble en la pintura de aquel momento histórico en que el tema está en auge se materializa preferentemente con el autorretrato, la aparición de la sombra, el reflejo, el sueño, la máscara y la metamorfosis. La relación de estos motivos con el doble remite a los mitos clásicos y a la simbología que parecen compartir, como se ha expuesto anteriormente, diversidad de culturas. Pero la aparición del doble en las artes plásticas no es tan clara y rotunda como en la literatura. Las imágenes que se comentarán a continuación tratan en su mayoría temas irreales y fantásticos, y crean a menudo una atmósfera delirante y angustiante. En ocasiones la literatura crea en la imaginación del lector imágenes que no solo son descritas sino también sugeridas (las preocupaciones en torno al mundo interior y la crisis del sujeto se da en artistas y literatos, y la influencia entre unos y otros suele ser recíproca). En texto introductorio del catálogo de la exposición dedicada a Ensor, Klinger, Redon y Rops en el Museo de Bellas Artes de Valencia, José Miguel Cortés (1998) observa cómo autores del calibre de Poe fueron una constante referencia e inspiración para estos artistas. Pero además de esta referencia directa, y teniendo presente que las preocupaciones son análogas entre los intelectuales de la época, pueden encontrarse, por analogías y asociaciones, relaciones entre los textos y las imágenes. Como sostiene Souriau (1998: 464), el artista es el mayor creador de dobles. Incluso consigue una imagen más viva y auténtica del modelo, y del mismo modo, la obra genera un doble de su artista. También el espectador, además, se encuentra con el doble luminoso en la contemplación estética.



50. Eugène Delacroix: *Autorretrato como Hamlet o Ravenswood*. c. 1821. Óleo sobre tela. Musée Eugène Delacroix, París.

Al fusionarse estos tres tipos de dobles que encontramos en el arte —del modelo, del artista y del espectador—aparecería el autorretrato. La tercera sección de la obra *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* se dedica a la imagen del yo a través del autorretrato. Uno de los ensayos, el de Gerardo Pérez Calero («El autorretrato como expresión de la personalidad del artista»), sostiene que en este género se mezclan el recuerdo, la voluntad de conocerse a sí mismo y el narcisismo o autoafirmación, la vanidad.

En el *Autorretrato como Hamlet* (fig. 50), Delacroix adquiere el papel de Hamlet<sup>408</sup>, se convierte en *otro*, y a diferencia de épocas anteriores en la historia del arte en que el artista había de camuflarse para poder aparecer en su obra, Delacroix, que cuenta con plena libertad para elegir el tema, no se contenta con autorretratarse como el que es, sino tal vez como el que querría ser, su yo *ideal*. El héroe trágico shakespeariano fue de gran importancia para los artistas románticos, y muy especialmente para Delacroix, quien dedicaría a esta tragedia de Shakespeare varias de sus obras y años más tarde, entre 1834 y 1843, una serie de litografías representando diferentes escenas. El héroe trágico deviene el *doble ideal* de Delacroix. Su mirada no se fija en el espectador, sino que se pierde en el infinito, mostrando a un personaje abstraído y majestuoso ante un decorado misterioso que no hace sino subrayar al individuo: deviene entonces una obra narcisista por la actitud del personaje. En el catálogo de la exposición de la Europa simbolista, Jean Clair sostiene que el yo hipetrofiado y seguro de sí mismo del romanticismo estará lleno de desconfianza y perderá su carácter unitario durante el simbolismo (CLAIR 1995: 125). Sin embargo, ya durante el romanticismo ha comenzado la escisión del sujeto y la desconfianza en el yo racional, como se ha visto en el recorrido literario. La *repetición* del motivo shakespeariano en Delacroix también puede responder a la necesidad de ocultar esa desconfianza, que ciertamente en el período siguiente se pone de relieve, no se oculta.

---

408O, tal vez, del también trágico Ravenswood de la novela de Walter Scott, según una inscripción en la pintura que no se ha acabado de descifrar.



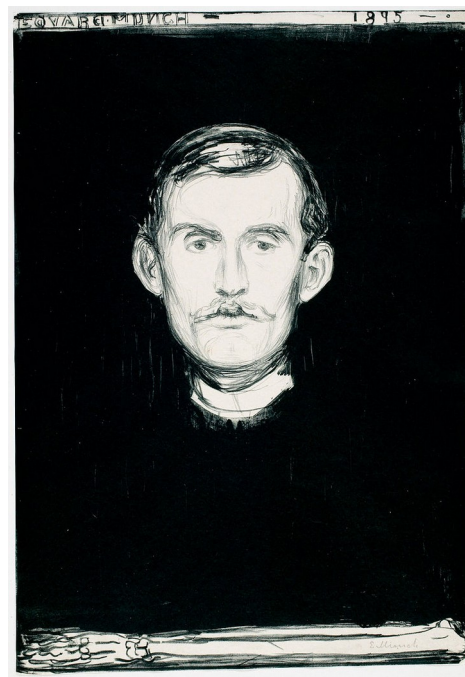


51. Léon Spilliaert: *Autorretrato ante el espejo*. 1908. Tinta, gouache, acuarela y pastel. Museum voor Schone Kunsten, Oostende.

Así es como se presenta el *Autorretrato en el espejo* del belga Léon Spilliaert (fig. 51). En el otro extremo del ideal, el artista está aterrado por su propia imagen, en vías de descomposición. Nos remite en algunos aspectos al *Retrato de Dorian Gray*: como este, muestra una mueca terrible y un envejecimiento de la carne que irá avanzando con el paso del tiempo, hecho reforzado por el reloj, esa *vánitas* representada al lado del personaje. El cuerpo del artista queda fuera del espejo, no ante él, como suele darse en los autorretratos. Parece haberse girado asustado ante su autocontemplación. El autorretrato es el doble cadavérico del artista, que anuncia la pérdida de la juventud, la salud — desde muy joven, el pintor sufrió episodios febriles y, más adelante, una úlcera de estómago—y finalmente la vida. Norbert Hostyn (2006: 50) destaca el carácter alucinatorio de la obra, en la que parece que el muro está a punto de derrumbarse. El tema del autorretrato es usual en Spilliaert, y se trata siempre de imágenes inquietantes donde el espejo, la sombra o la máscara están presentes. La introspección lo conduce a las visiones perturbadoras que expone mediante tonalidades apagadas e imágenes al trasluz que acentúan los efectos mencionados.



52. Arnold Böcklin: *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, 1873. Óleo sobre tela. Alte Nationalgalerie, Berlín.



53. Edvard Munch: *Autorretrato con brazo de esqueleto*. 1895. Litografía. Munch Museum, Oslo.



54. James Ensor: *Mi retrato esquelizado*. 1889. Grabado.



55. James Ensor: *Autorretrato con máscaras*. 1899. Menard Art Museum, Kormaki.

También la muerte está cercana en la obra del pintor suizo Böcklin *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (fig.52): al contemplarse el artista en el espejo para retratarse aparece la muerte, que en este caso replica su trabajo —de pintor— al tocar el instrumento que ha perdido casi todas las cuerdas. Le susurra algo al oído y el pintor inclina ligeramente hacia ella la cabeza para escuchar, pero parece no poder contemplarla a través del espejo.

La presencia de la muerte toma forma de brazo de esqueleto en la obra siguiente: *Autorretrato con brazo esquelético*, de Munch (fig.53). También aquí se anuncia el *yo* futuro de la muerte. Si el autorretrato representa el deseo de supervivencia del modelo, la permanencia en el tiempo, con estas tres últimas obras se muestra la imposibilidad de la mencionada voluntad de huir de la muerte: aunque el retrato sobrevivirá a la muerte del artista, ella está también presente en la obra. Muy relacionada con la obra de Munch y con las anteriores es *Mi retrato esqueletizado* de James Ensor (fig.54). Las máscaras y los esqueletos pueblan la obra de este artista; en este caso, no se trata de una simple máscara de la muerte, pues también la ropa del artista ha sufrido el deterioro del tiempo, a pesar de lo cual guarda una postura de cierta solemnidad. Aunque la pintura pueda embalsamar la imagen del ser humano, estos artistas se dan cuenta de que ni siquiera el arte, capaz de crear dobles, puede vencer a la muerte.

Pero la muerte no es la única que aniquila al individuo: también la masificación es contraria a este, por alienarlo., Y de entre la masa precisamente quiere destacar Ensor su *Autorretrato con máscaras* (fig. 55) , el otro motivo usual en su producción. El artista es el único que no cubre su rostro, pero por otra parte se representa con un sombrero con plumas y flores a la manera de Rubens (con quien tal vez desea medirse). Cabe destacar que la máscara que se encuentra justo sobre el artista es la de la muerte. La familia de Ensor había vendido máscaras en época de carnaval, de ahí la presencia de estos objetos, que él mismo también fabricaba, en su pintura. Lucie-Smith (1997: 178) apunta la sensación sofocante y claustrofóbica que producen las máscaras —que resultan, además, esperpénticas y grotescas.

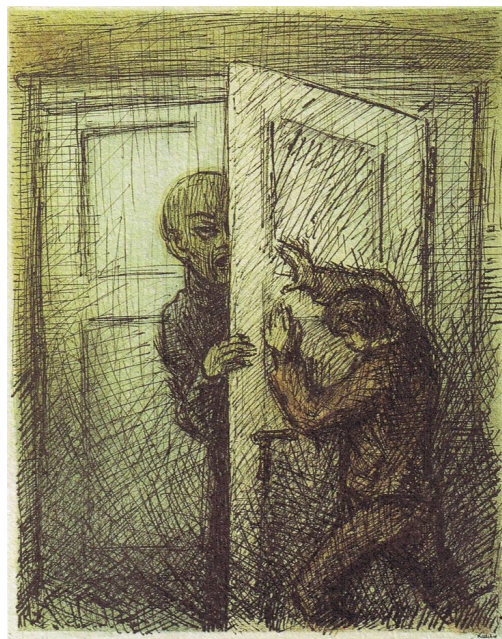
Courbet, altamente interesado en la búsqueda del inconsciente, como sostiene Jean Clair (1993: 291-294), realiza hacia 1841 un autorretrato que titula *El desesperado* (fig. 56). Muestra aquí una expresión terrible, con la mano en la cabeza y mirando direc-



tamente al espectador —al espejo— con los ojos bien abiertos. Su espanto va más allá de las experiencias narradas por Freud y Mach cuando no reconocieron su reflejo, y como ellos parece preguntarse qué es lo que está contemplando. Es la expresión de locura que podemos imaginar en aquellos personajes que se encuentran súbitamente con su doble. La actitud del que vive este tipo de experiencia podría ser también ilustrada mediante el dibujo de Kubin titulado *El intruso* (fig. 57), ya que es así como suele ser considerada la irrupción del doble: como una intrusión a evitar, de igual manera que el personaje de la ilustración, que intenta cerrar la puerta a la figura gigantesca presencia cuya fuerza se deduce muy superior a la de aquel. El rechazo que ilustra Kubin con su *intruso* es el mismo que William Wilson, Goliadkin, el protagonista del *Horla* de Maupassant, etc., han sentido hacia sus dobles.



56. Gustave Courbet: *El desesperado*. 1841. Óleo sobre lienzo. Colección particular.



57. Alfred Kubin: *El intruso*. 1936. Plumi-lla, tinta china y acuarela sobre papel.

Son también intrusos los seres que emergen de *La pesadilla* de Füssli (fig. 58) y que representan los deseos ocultos de la durmiente. Este desdoblamiento da cuenta de la mencionada escisión del individuo que ya opera durante el Romanticismo. Una especie de sátiro grotesco sobre el cuerpo delicado de la joven dormida remite al incubato, lo cual expresaría el deseo sexual del personaje, reforzado por el caballo desbocado que contempla la escena. Ambos son la materialización (elaborada) del inconsciente de la

mujer. A la vez dudamos, como en los sueños, cuál es el registro real y cuál el imaginario.



58. Johann Heinrich Füssli: *La pesadilla*. 1781. Óleo sobre lienzo. Detroit Institute of Arts, Detroit.

Sueño y reflejo aparecen en *El filósofo*, de Max Klinger (fig.59): en primer término, un personaje femenino duerme. La idea de la muerte está presente en la serie a la que pertenece esta obra: *Desde la muerte*. El filósofo se contempla en el espejo, se confronta consigo mismo. La primera consecuencia de este acto es, según Guiomar, acceder al estado de doble del otro, y a la vez este otro deviene nuestro doble<sup>409</sup>. Como refiere Wieland Schmied, la experiencia onírica de Klinger se refiere más bien a la ensoñación, en la que concilia sus anhelos y su nostalgia con el mundo racional (1993: 468). El personaje femenino que duerme, por otra parte, también podría ser la que crea el resto

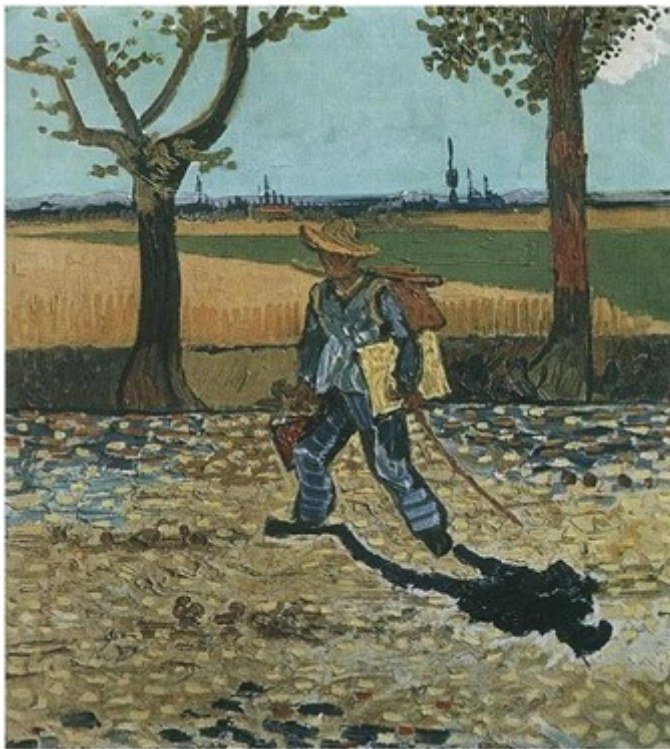
<sup>409</sup>GUIOMAR 1967: 434. Es también interesante la opinión de Cortés, que en relación con esta obra sostiene cómo el enfrentamiento con el espejo ejemplifica el cuestionamiento del yo y pone en evidencia la angustia de lo que atormenta al ser (CORTÉS 1998: 69).



de elementos que la rodea. Como en *La pesadilla* de Füssli, no sabemos cuál es el registro real y cuál el soñado o imaginario.

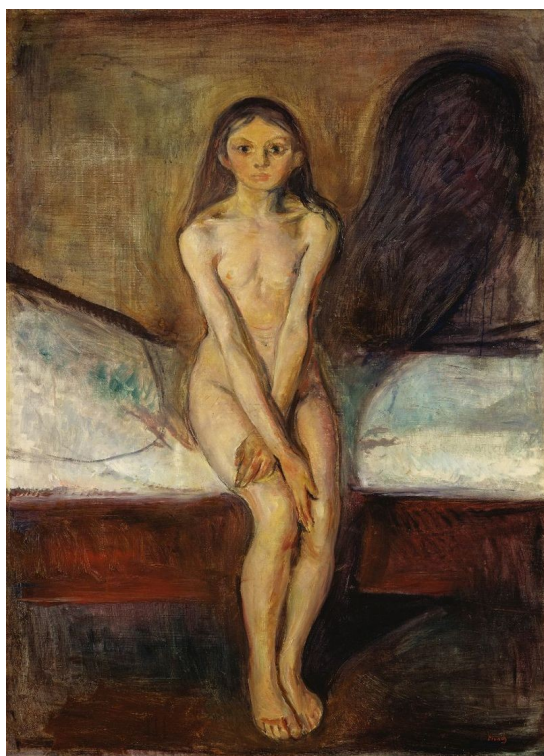


59. Max Klinger: *Opus XIII. Desde la muerte. Segunda parte. El filósofo*. 1885. Aguafuerte y aguatinata.



60. Vincent van Gogh: *El pintor en la ruta de Tarascon*. 1888. Óleo sobre lienzo. Destruído.

La escisión de la sombra ha dado lugar a dobles literarios como el de Peter Schlemil y el de la sombra del sabio de Andersen. En *El pintor en la ruta de Tarascon*, de Van Gogh (fig. 60), el artista proyecta una larga sombra que parece tan compacta como para afirmar que tiene vida propia. Guiomar comenta cómo esta obra la lleva un Sol invisible, y por lo tanto inexistente, ya que por otra parte los dos árboles de la carretera carecen de sombra, y los campos se iluminan sin efecto de contraluz. Con este desdoblamiento —prosigue Guiomar— el artista afirma su voluntad de vivir (GUIOMAR 1967: 436-437), contrariamente a los dos personajes sin sombra antes mencionados, que desesperan por su carencia.



61. Edvard Munch: *Pubertad*. 1894-95. Óleo sobre tela. Nasjonalmuseet, Oslo.



62. Edvard Munch: *Sepaación*. 1896. Óleo sobre tela. Munch Museet, Oslo.

También en *La pubertad*, de Munch (fig. 61) la sombra es de tal densidad que parece desdoblarse de la joven que, con actitud púdica, cubre su sexo. La sombra desvía la atención del espectador de la figura principal, perfectamente centrada en la composición, y resulta un elemento excesivo y perturbador similar a la calavera en anamorfosis de *Los embajadores* de Holbein. Pero si en este último caso se trataba de una *vanitas*, aquí se trataría de la sexualidad propia del paso de la niñez a la edad madura, que la adolescente se esfuerza en ocultar. También en su obra *Separación* (fig. 62) se da la escisión. Como sucede en el mito del andrógino relatado por Aristófanes en el *Banquete* de Platón, los amantes se separan, y el hombre pierde con esta escisión parte de sí mismo. El espectro de la amada (la figura femenina es menos corpórea que la masculina y por eso se asimila al espíritu del hombre, en este caso) se separa literalmente de su cuerpo. El sufrimiento por la pérdida de su otro yo queda marcado por la mano, de un blanco intenso que contrasta con el traje del individuo, pero también con la lividez de su rostro.



63. Pierre-Auguste Renoir: *Retrato de Charles y Georges Durand Ruel*. 1882. Óleo sobre tela. Colección particular.

La duplicación con el motivo de los hermanos podemos observarla en el *Retrato de Charles y Georges Durand Ruel*, de Renoir (fig. 63). Guiomar los ve como dos sosias ilustrados en colores diferentes, con un parecido tan grande que podríamos hablar de la simultaneidad del doble. Las edades diferentes nos haría pensar en el mismo individuo en dos momentos diferentes de la vida (GUIOMAR 1967: 432-433)<sup>410</sup>.

El doble, en definitiva, implica una *duplicación* por división, multiplicación o segunda imagen del sujeto, íntegra o de alguna de sus partes (siempre que estas cuenten con propiedades que lo definan psíquicamente de algún modo), a partir de todo lo que implique una repetición de la imagen del original. Esta duplicación, a menudo procedente de la proyección del inconsciente del individuo, puede implicar un trastorno del ser que la padece. De hecho, el doble suele tener ese sentido peyorativo que se relaciona

<sup>410</sup> La imagen puede recordarnos, también, la novela de uno de los autores comentados en el capítulo dedicado a la literatura: Maupassant. Se trata de *Pierre et Jean*, de 1887, sobre la rivalidad y diferencias entre dos hermanos que también puede remitir a la propia experiencia del autor, como muchos de sus cuentos (MAUPASSANT 1959).



con la pérdida de la individualidad, por lo que comportaría la muerte en un sentido figurativo. Los ejemplos de doble literario que hemos revisado comportan una vida ruinosa para sus sosias, y solo en algunos casos se da la redención final (como en el caso de Medardo en *Los elixires del diablo* y de Peter Schlemil en el relato de Chamisso). La falta de control sobre el *otro* que se da en el doble es en realidad la falta de control sobre uno mismo. El doble perverso realiza lo que el individuo no puede (pero también lo que se resiste a) hacer.

Estas implicaciones son las que hacen del doble un tema primordial, en la mayoría de los casos, de lo siniestro. La mayoría de autores que se han tratado tienen en común ciertos rasgos patológicos de la personalidad, y muchos de ellos abusaban de la bebida, el opio y otros tipos de drogas. Hoffmann, por ejemplo, sufría de obsesiones y neurosis, creía a veces ver a su doble y otros espectros. Es conocida la afición de Poe por el alcohol, una de las causas de su perdición. Maupassant sería presa de alucinaciones y acabaría sus días, como muchos de los personajes de sus relatos fantásticos, en un asilo mental.

El doble es uno de los modos de la repetición de lo similar, otro de los motivos, recordemos, de lo siniestro. Según la interpretación de este tema de Freud por parte de Vax, es cuando lo reprimido *vuelve* a la consciencia que se da esa repetición. Pero esta implica diferentes soluciones: por una parte, el retorno de una situación angustiosa en la que solo intervienen el acontecimiento traumático y su retorno repetido (en las neurosis compulsivas) y, por otra parte, la serie de repeticiones (externas) de un mismo elemento que al imponerse a nosotros deviene inquietante. En el primer caso, se trata de lo reprimido individual; en el segundo, de una especie de superstición superada (Vax 1987: 38-39). Ahora bien, si hemos de achacar ese segundo tipo de repetición a motivos racionales —y descartamos explicaciones algo más irracionales como el *principio de sincronidad* jungiano—, podríamos alegar que entre la pluralidad de estímulos a los que nos vemos expuestos diariamente se encuentra potencialmente la repetición seriada de un número indefinido de elementos. Dependerá de nuestra guía inconsciente que reparemos o no en esas coincidencias.

### 3.9 La transgresión de los valores estéticos tradicionales

En la primera y la segunda parte de esta investigación hemos podido comprobar cómo la tradición estética occidental se ha ido perfilando y sumando elementos que se consolidan con el nacimiento de la disciplina, durante la Ilustración. A menudo dichos elementos son correlativos al pensamiento filosófico más general<sup>411</sup>, y por tanto adquieren un carácter moralizante que relega, como hemos visto, las respuestas más primarias y emocionales.

Lo siniestro también aparece cuando se subvierten elementos arraigados y poco contestados en la estética tradicional. Al ponerlos en evidencia, se abre una brecha que muestra su inconsistencia, esa brecha que la teoría psicoanalítica relaciona con lo siniestro al exponer lo reprimido, lo innombrable e irrepresentable que la construcción de las teorías ocultaba.

Un ejemplo de ello lo encontramos en uno de los films del cineasta de origen canadiense David Cronenberg —autor, además, que juega en toda su obra con las categorías de lo siniestro y de lo abyecto—: *Cromosoma 3*, de 1979. En el film, una terapia pionera se lleva a cabo en el instituto Somafree, dirigido por el terapeuta Hal Raglan. Consiste en la *psicoplasmosis*, una liberación de los traumas reprimidos mediante la somatización de los mismos<sup>412</sup>. Nola Carveth, profundamente trastornada y que desde su infancia presentaba erupciones cutáneas de causa desconocida, es sometida a este tratamiento, pero en su caso la somatización va más allá de las pústulas y protuberancias que presentan otros pacientes, pues a partir de sus traumas engendra unos niños de aspecto monstruoso (fig. 64) que agreden mortalmente a aquellos que de alguna manera son responsables del sufrimiento de Nola. Lo reprimido retorna, literalmente, de forma monstruosa y terrible, aunque en este caso no lo sea para el propio sujeto sino para sus allegados. En una escena del film, junto con su marido, Frank, somos testigos de los embarazos extrauterinos de Nola, quien levanta su sayo para descubrir su cuerpo desnudo del que (fig. 65) emerge una especie de apéndice —una de las futuras criaturas.

<sup>411</sup> La belleza definida como orden, armonía y proporción responde a la concepción pitagórica del *cosmos* que impregnaría el pensamiento filosófico, el arte, el urbanismo, la retórica y el sistema político (véase VERNANT 1992).

<sup>412</sup> Una especie de versión actualizada de la pócima que libera a Mr. Hyde del civilizado Dr. Jekyll.



64. David Cronenberg: *Cromosoma 3*. 1979. Fotograma de la película.



65. David Cronenberg: *Cromosoma 3*. 1979. Fotograma de la película.

Podría interpretarse que con este ejemplo se pone en cuestión una tradición estético-filosófica: la de la belleza unida a la espiritualidad, la inmaterialidad y el intelecto. *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, es una de las obras paradigmáticas que se hacen eco de estas ideas a raíz de su relación con los círculos neoplatónicos del primer Renacimiento, y Eugenio Trías la trajo a colación para mostrar cómo tras la belleza —de la diosa, en particular, y de la composición pictórica, en general— se ocultaba el hecho terrible

de la castración de Urano, cuya insinuación conllevaba lo siniestro. En cualquier caso, la Venus Urania, contrariamente a la *demótica*, representa el amor puro e ideal por prescindir del elemento generador relacionado con la sensualidad y lo carnal: la madre, y haber sido engendrada tan solo mediante el elemento masculino, racional y espiritual del padre. El nacimiento de un ser por vía exclusivamente masculina da como resultado a la divinidad más bella e inalcanzable. En *Cromosoma 3*, por el contrario, la mujer somatiza sus traumas alumbrando seres monstruosos que la protegen de posibles ataques del exterior. De su unión con Frank tuvo una hija modosa y bonita cuyos hermanos sin padre no son más que engendros terroríficos.

### 3.9.1 Lo bello, lo sublime y lo siniestro.

#### Frankenstein: de la novela de Mary Shelley al film de Gonzalo Suárez

Un ejemplo algo más extenso es el que hallamos en el mito de *Frankenstein*, para cuyas características a resaltar se tendrá a continuación en cuenta el diálogo entre literatura, pintura y cine: de la novela *Frankenstein, o El moderno Prometeo*, de Mary Shelley, al film *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez. Este último basa su argumento en la creación del monstruo del Doctor Frankenstein en la imaginación de Mary Shelley más que en la misma novela publicada posteriormente, y para la ambientación del relato se ha inspirado en la pintura romántica.

Diversos ejemplos nos permiten mostrar cómo las categorías responden a su momento histórico y se dan bajo unas determinadas circunstancias. En el caso de la citada novela de Mary Shelley encontramos, como han señalado diversos autores, el trasfondo de lo sublime según la teoría ya consolidada —y conocida—, y también lo siniestro, que todavía no ha sido propiamente teorizado. El trasfondo del paisaje romántico en el relato (lagos, montañas, castillos) contrasta con la creación antinatural de Victor Frankenstein. Mary Shelley no sólo se influye en las recientes teorías estéticas, sino también en la nueva ciencia: a pesar de tratarse de un relato de terror, deja atrás la magia y la alquimia y se basa en experimentos que ha podido observar gracias al círculo de amistades de su padre. Mary y Percy se sienten fascinados por el desarrollo de las nuevas teorías sobre el

origen de la vida, temas que proliferan en las publicaciones de principios del siglo, y la creación del ser humano es uno de los asuntos científicos más relevantes del momento.

Mladen Dolar sostiene que la criatura de Frankenstein no forma parte de lo Simbólico: no tiene nombre, es único en su especie. La paradoja de la criatura consiste en que, por una parte, es la encarnación del sujeto de la Ilustración, pero por otra irrumpe en su universo y producirá su límite (DOLAR 1991: 18). No es solo el sueño de la razón el que produce monstruos, sino también su propio anhelo.

El análisis de la novela ha producido un amplia literatura<sup>413</sup> y es posible abordarla, en relación con lo siniestro, de diversas formas. En esta ocasión me centraré en un detalle particular que permite ejemplificar cómo se da esa transgresión de valores estéticos tradicionales a la que ya me he referido. Se trata del horror que describe Victor Frankenstein ante su creación una vez acabada, a pesar de haber cuidado, mientras realizaba su proyecto, seleccionar la mejor materia prima:

«Decidí (...) hacer una criatura de dimensiones gigantescas (...) y correctamente proporcionada (...)

¿Cómo expresar mi sensación ante esta catástrofe, o describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado? Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!: ¡santo cielo! Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos (...).

La hermosura del sueño se desvanecía y la repugnancia y el horror me embargaban» (SHELLEY 2005: 169).

Esta cita da cuenta de una idea estética que parte de la antigüedad y tuvo una gran fortuna en épocas en que aquella fue recuperada, sobre todo durante el Renacimiento. Además de seguir la estética de las proporciones, el científico se hace eco de aquella teoría del arte según la cual el mejor arte selecciona lo mejor de la naturaleza, superándola; una idea estética explicada mediante una anécdota referida al legendario pintor Zeuxis, entre otros recogida por Cicerón, en *De inventione*:

«Así, pues, presentadme, por favor», dijo “a las más hermosas de esas muchachas, mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdad sea transferida de un modelo viviente a una copia muda”. Entonces los crotoniats por decisión pública reunieron a las muchachas en un lugar y concedieron al pintor la posibilidad de elegir a la que quisiera.

<sup>413</sup> El estudio introductorio a la edición consultada, a cargo de Isabel Burdiel, recoge una amplia bibliografía y analiza comparativamente algunos de estos temas principales.

Y, efectivamente, él escogió a cinco, cuyos nombres muchos poetas transmitieron a la posteridad, porque eran aprobadas por el juicio de quien debía tener el más verdadero juicio de la belleza. Pues no pensó que todas las cosas que requería para la hermosura pudieran hallarse en un solo cuerpo, porque la naturaleza no ha creado nada perfecto en todas sus partes en un único caso» (citado en TATARKIEWICZ 2000: 220).

El cuerpo compuesto por el Dr. Frankenstein es grande, de miembros hermosos y bien proporcionados; los cabellos son lustrosos y los dientes blancos. Sin embargo, el resultado final produce horror a su creador. Parece haber demostrado la inconsistencia de esta tradición precisamente llevándola a término literalmente, sin contrariarla. Sin embargo, como ya observamos en el capítulo dedicado a la categoría estética de la belleza, a la «Gran Teoría» se le suman otros aspectos a lo largo de los siglos, y uno de los que queda estrechamente vinculado a la belleza y permanecerá a lo largo de los siglos es el de la *luz*, y por ende la *vida*. Plotino, defensor de la belleza vivificante de la luz, había afirmado que las esculturas más vivas son las más bellas, pero que aún ganaba en belleza el rostro feo de un hombre vivo que el hermoso rostro de la piedra tallada (PLOTINO 2002: VI 7. 22); San Agustín argumentaba la belleza que los resucitados del Apocalipsis tendrían basándose no solo en la proporción de los cuerpos, sino en la suavidad del color y el resplandor de la carne (AGUSTÍN DE HIPONA 1981: XXII,20). Esa luz no es solo la vida, según los textos de la estética de la luz, sino también razón e intelecto<sup>414</sup>. Es de lo que *a priori* carece la criatura, entre otros motivos por el descuido de su creador, pero también, probablemente, a causa de la desilusión —con la que ha sido interpretada la novela— ante la confianza en la ciencia y en la razón, una desilusión de la revolución ilustrada que lógicamente habría de afectar a la concepción estética, pero también un desencanto personal de la autora.

---

414 «La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y forma» (PLOTINO 1982: I,6.3).



66. Gonzalo Suárez: *Remando al viento*. 1988. Fotograma de la película.



67. Gonzalo Suárez: *Remando al viento*. 1988. Fotograma de la película.

La muerte planea sobre Victor Frankenstein, pues su criatura acaba con sus allegados por haberle negado el amor, la comprensión y, en definitiva, la humanidad. También la autora de la novela se ve obligada a lidiar con toda una serie de pérdidas trágicas que en el film de Gonzalo Suárez se ponen en relación con la criatura.



*Remando al viento* se basa en episodios de la vida de Mary Shelley en relación con la novela, desde la creación de la criatura en la obra literaria hasta la muerte de su marido. En su aspecto pictórico, sigue la estela de la pintura romántica y simbolista. En las siguientes imágenes puede observarse la influencia de pintores como Friedrich (fig. 66) y Arnold Böcklin (fig. 67), retomando no solo los temas del romanticismo —la actitud contemplativa ante la naturaleza, de la cual el film presenta varios planos, la evocación del pasado perdido mediante las ruinas, el poder de la naturaleza, etc.—, sino adquiriendo también el fatalismo del simbolismo mediante la inserción de figuras enigmáticas y efectos de extrañeza creados por el uso de la iluminación y la atmósfera creada. De este modo se da el paso de lo sublime a lo siniestro.



68. Gonzalo Suárez: *Remando al viento*. 1988. Fotograma de la película.

La ficción cinematográfica mezcla elementos de la novela con la vida de la autora. El film comienza, como la novela, con la autora cruzando el Ártico en barco en busca de su creación. Uno de los planos iniciales consiste también en la criatura estirada boca arriba sobre una mesa y cubierta por una sábana mojada a modo de mortaja (fig.68). El ser, sin embargo, tiene una respiración algo entrecortada y forzada, evocando de este modo aquella ambigüedad entre la muerte y la vida, la naturaleza y el artificio científico.

Mary Shelley estuvo realmente rodeada de la muerte desde el momento de su nacimiento: su madre, la famosa pionera del feminismo Mary Wollstonecraft, murió duran-



te el parto; su hermanastra se suicidó, como la primera mujer de Percy poco después de que los amantes se fugaran. Y a partir de la primera novela fueron muriendo los hijos de la pareja de poetas, la de Byron y la hermana de Mary, y finalmente Percy, ahogado en un naufragio, y Byron en Grecia. Los decesos están precedidos por la aparición del «monstruo» que deviene anunciador de la muerte, figura siniestra por excelencia, y con la misma función del doble<sup>415</sup>. Los acontecimientos trágicos venían anunciados por el fracaso del científico en esa falla no solo del experimento sino de la idea clásica de belleza; en el film el mismo presagio viene dado por el cuerpo en la mesa de laboratorio cubierto como un cadáver que sin embargo da cuenta de una vida innatural.

### 3.9.2 Lo abyecto y lo siniestro: el asco y la angustia

«Esencialmente diferente de lo “siniestro”, incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos» (KRISTEVA 1988: 13).

Ya observamos cómo la abyección era una categoría directamente relacionada con la transgresión; también lo siniestro es potencialmente transgresor en tanto que pone en cuestión el sistema simbólico establecido.

Freud afirmaba que los afectos, al ser reprimidos, se convertían en angustia, por ello lo angustioso era considerado como algo reprimido que retorna, y con ello una de las formas de lo siniestro (FREUD 1973b: 2498).

Como apunta Masschelein, la primera teoría freudiana de la angustia se refiere a la separación del infante de su objeto amado (la madre), y se sitúa en el *ello* (ya que no se ha producido aún la distinción entre la consciencia y el inconsciente). En la segunda teoría de la angustia, el lugar pasa a ser el *yo*: es entonces señal de peligro que puede proceder de la realidad, del *ello* o del *superyo* (tratándose entonces de una angustia moral). Lo siniestro prediría el retorno de lo reprimido como un peligro menor reforzado por una percepción de la realidad; en este caso se podría considerar un mecanismo de defensa contra la angustia. Por ello, continúa Masschelein, lo siniestro puede producir pla-

<sup>415</sup> El tema del doble es otro de los que trata la novela. Se da la confusión entre el científico y su creación; durante toda la trama se sucede la persecución del uno por parte del otro, cambiando los roles de perseguido y perseguidor. La misma criatura, que no tiene nombre, ha tomado en la popularización de la historia el de su creador. La psicoanalista Rosemary Jackson vincula el tema del doble con la fase preedípica antes de la fase del espejo, y en este sentido, sostiene, *Frankenstein* es ejemplar, pues el cuerpo es fragmentado (y recosido) sin que posteriormente se de el reconocimiento en el espejo. Es por ello que nadie lo considera humano (JACKSON 1986: 46-49).

cer en el arte; previene el peligro y a la vez la satisfacción de impulsos del inconsciente (MASSCHELEIN 2011: 45-47).

Lacan sostenía que la angustia está enmarcada y que «lo horrible, lo oscuro, lo inquietante, todo aquello con lo que traducimos, como podemos, en francés, el magistral *unheimlich* del alemán, se presenta a través de ventanillas» (LACAN 2006: 86). La angustia y lo siniestro emergen precisamente del cuadro, del mecanismo que utilizamos para evitar lo que no puede decirse, lo imposible de simbolizar<sup>416</sup>.

En una relación de las categorías de lo abyecto y lo siniestro, Eugenio Trías anunciaba en la declaración de intenciones de su obra *Lo bello y lo siniestro* que se proponía descubrir a qué tipo de asco pertenecía lo siniestro y situaba a este, en las prácticas artísticas contemporáneas que juegan con los límites estéticos, junto con «lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco» —el horror, en definitiva, en sus posibles formas (TRÍAS 1984: 76).

Pero si el sentimiento correlativo a lo siniestro es la angustia, en el caso de lo abyecto se trata del asco. En 1929 el filósofo y psicoanalista húngaro Aurel Kolnai realiza un estudio fenomenológico sobre el asco, dejado de lado por la teoría hasta el momento. Según este autor, el asco, relacionado con el mundo orgánico (con excepción de la basura) es un sentimiento primordial e inmediato que afecta a «la superficie» de la persona (esto es, no a la totalidad del individuo) cuya intención se dirige hacia el exterior; «el asco queda adherido al objeto que lo produce» (KOLNAI 1929:176): es una reacción de defensa ante algo que afecta al individuo, y no obstante una vez experimentado se investiga el objeto que lo provoca, ante el cual se siente superioridad —contrariamente a, por ejemplo, la angustia, cuyo objeto consideramos más fuerte que nosotros mismos.

Kolnai distingue entre la asquerosidad física y la moral. En el primer caso, principalmente, el asco se dirige a todo aquello relacionado con la putrefacción (descomposición del cuerpo, corrupción, desintegración, olor del cadáver, producido por el paso de la vida a la muerte), los excrementos, las secreciones corporales<sup>417</sup>, aquello que se adhiere en un «lugar indebido» (como la mugre), algunos animales, especialmente los insec-

<sup>416</sup> Recordemos una vez más cómo según Freud lo reprimido resurge precisamente allí donde actúa la represión.

<sup>417</sup> Estas comportan «el elemento de un aumento indebido de vida que, naturalmente, indica a su vez extinción y podredumbre, vida que decae» (KOLNAI 1929.: 201)

tos<sup>418</sup>. Los alimentos, en ciertas circunstancias, también provocan asco, y lo mismo el cuerpo humano en su proximidad, si el cuerpo se presenta en cuanto a tal y no como «humano» (*ibíd.*: 304). También la «vida pululante», cuando esta indica o sugiere la putrefacción, y la enfermedad y monstruosidad física. Algunos de estos fenómenos pueden causar también espanto; el asco aparece cuando se da de la manera más intuitiva y material. En lo que respecta a lo asqueroso moral, Kolnai distingue cinco clases: asco por saciedad (en la embriaguez, no solo de la bebida, sino por ejemplo en el incesto), la vitalidad exagerada o en un lugar inadecuado (su idea también la encontrábamos en varios tipos del asco físico: en una sexualidad desmedida, por ejemplo), la mentira (por su agresividad oculta y sinuosa como si de gusanos se tratase), la falsedad, infidelidad y traición en general (se trata de la corrupción, que fácilmente asociamos a la putrefacción) y la «blandura» moral (la falta de forma, especifica el autor). Asco físico y moral comparten su contenido.

En síntesis, prosigue Kolnai, «el asco se produce por la proximidad, mejor dicho, por la acción provocativa —que palpita en esta proximidad— de sustancias, que por su manera de ser aluden, en cierto modo, a la “vida” y a la “muerte”» (*ibíd.*: 321). La provocación la entiende de diferentes modos: se trata del exceso y exuberancia de la vida —cuando esta se considera inferior—, la vida que late en la muerte, que se dirige a ella, y la ambigüedad del asco, que incita y amenaza al mismo tiempo.

Según Kolnai, el asco no contiene a la angustia pero alude a ella de algún modo (*ibíd.*: 165), asco y angustia están emparentados. Son los principales sentimientos de defensa, ambos inmediatos. Cuentan también con importantes diferencias, entre ellas el hecho de que «la angustia llena, invade incomparablemente más a la persona, se apodera más del estado total del alma que el asco» (*ibíd.*: 184), ya que se relaciona con la existencia. Además, aunque ambas se refieran a un objeto exterior, el asco se detiene en él y la angustia permanece en el sujeto que padece el peligro. Pero la angustia surge (siguiendo a Lacan) con la falta, y el asco se da más bien con el exceso, sobre todo en el juego que de él hace el arte contemporáneo.

---

<sup>418</sup> Y, en todo caso, los que cuentan con una serie de características como el arrastrarse, la viscosidad, el pegarse, por su relación con la descomposición, por dar «la impresión de una vida que fluctúa «sin sentido» y sin forma, que «asalta» al sujeto en algún modo, a la que se junta un hálito corrientemente perceptible de descomposición, de corrosión de la vida» (*ibíd.*: 299).

El asco y la angustia, lo abyecto y lo siniestro, ambos se relacionan con el tema de la muerte. En el primer caso, como ya vimos en el apartado 2.4.7, desde el punto de vista físico, y en el segundo desde uno psíquico y existencial. Pero se da entre estas categorías una correlación que ya observamos al comentar brevemente el relato de Poe «La verdad sobre el caso del señor Valdemar»: lo abyecto de la masa viscosa del hipnotizado y lo siniestro de hallarse en el umbral entre la vida y la muerte, con la consciencia aún en funcionamiento, sabiendo de su estado y clamando por cruzar ese límite sin retorno.

Con Kafka encontramos ejemplos que también dan cuenta de esta relación entre el asco y la angustia, entre lo abyecto y lo siniestro. El caso más conocido es el de *La Metamorfosis*, donde lo siniestro de la pérdida de la identidad y la regresión a la animalidad, así como el hecho de encontrarse el sujeto —como indicara Heidegger refiriéndose al ser humano en el mundo— fuera de su propio hogar, se combina con lo abyecto del insecto y sus movimientos, sonidos inhumanos y heridas purulentas.

Es también una obra ejemplar en este sentido la novela corta de Kafka *En la colonia penitenciaria*, publicada el mismo año que el ensayo freudiano sobre lo siniestro. El narrador expone su llegada a la Colonia que cuenta con una aparatosa máquina utilizada para la ejecución de los condenados. El oficial encargado del instrumento ofrece detalladas explicaciones sobre el funcionamiento del mismo: el reo es inmovilizado y una serie de agujas traspasan su piel —durante un total de doce horas— con una intensidad creciente, tatuándole su sentencia hasta atravesarlo mortalmente. El mecanismo implica también su limpieza y está preparada para deshacerse de la sangre y otros fluidos del cuerpo del condenado. El protagonista siente un rechazo hacia ese sistema de tortura en contraste no sólo con la admiración y respeto del oficial ante el invento, sino con la actitud del propio reo, que sin entender el idioma observa las explicaciones con gran atención y curiosidad. El instrumento es una máquina perversa y siniestra. Toda su sofisticación está dirigida, no a la producción, sino a la tortura y la destrucción. El sinsentido de la misma lleva al narrador a declarar la inhumanidad de la máquina —su opinión sería tomada en cuenta por el comandante—, de manera que el oficial comprende que su defensa del instrumento va contra las nuevas consideraciones judiciales y decide —en un gesto trágico— ser la última víctima de la máquina, traspasando su cuerpo con las palabras «¡Sé justo!». Pero al no poder manipularla varios mecanismos comienzan a fallar

su ejecución carece de la «pulcritud» para la que está preparada. Sangre, saliva, y un cuerpo grotescamente destrozado borran el gesto trágico del oficial.

### **3.9.3 Lo Real y lo monstruoso: de la ausencia a la búsqueda del significado**

Aquello que es imposible de simbolizar, refractario a la definición, y que por tanto al intuirse conlleva el sentimiento de lo siniestro, al manifestarse suele adoptar la configuración del monstruo para obtener algo abarcable y poder darle sentido. El monstruo, la amenaza externa, se halla presente en todas las culturas desde la antigüedad. Pero, como indica Eco, aunque los monstruos actuales provoquen miedo, ya no consideramos que son mensajeros de Dios (ECO 2007: 127). Tras las prácticas de crueldad de Sade, Maturin, etc, ya no ese encuentra el diablo, la crueldad es ya propiamente humana.

Según Cortés, el monstruo y el ser malvado son siempre la otredad, representan lo rechazado de la sociedad y su exclusión no implica más que la homogeneización y uniformidad de la sociedad (CORTÉS 1997: 13). De este modo, la transgresión y el cuestionamiento del orden impuesto quedan fuera de lugar.

El film de horror, según Barbara Creed, es una especie de rito moderno en que el horror preserva el orden simbólico y patriarcal al enfrentarnos con lo abyecto para expulsar y redefinir los límites entre lo humano y lo inhumano, separar la vida de la muerte (citada en CONNOLLY 2003: 418)

En una línea similar, Angela Connolly sostiene que el monstruo, desde la década de 1960, no representa lo ajeno a la sociedad sino que emerge de ella, de sus contradicciones y conflictos, y su función es redefinir la identidad colectiva para aislar a lo «otro», que debe expulsarse como chivo expiatorio, y además nos hace tomar conciencia y asumir lo que la ideología de la sociedad construye como diferente. La autora elabora una serie de tres categorías del horror, en relación con lo siniestro, lo abyecto y lo sublime, para definir las funciones psicológicas y biológicas de las mismas. En primer lugar traza el significado del «horror siniestro», donde se hace posible la identificación con el monstruo porque este representa el retorno de lo reprimido, lo que fue expulsado de la conciencia, y por tanto remite a nuestros propios deseos. Encarnado en el vampiro, el hombre lobo y la momia, el placer se debe tanto a dicha identificación con la subjetivi-

dad del monstruo como por el placer superyoico que lo controla y reprime para, finalmente, expulsar la otredad y culminar la experiencia con un mayor autoconocimiento. En el «horror abyecto» es lo real ajeno al orden simbólico lo que retorna. El monstruo ya no resulta familiar sino totalmente extraño, sin posible subjetivación (se trata del *zombie*, el psicótico o el *alien*, sus motivos permanecen incógnitos. Al no ser posible integración alguna, debe ser forcluido, es decir, expulsado hacia lo Real. Finalmente, el terror sublime se refiere a lo abyecto y subjetivizado. El monstruo es ajeno pero se intuyen en él miedos y deseos. Resulta difícil de distinguir si se trata de algo humano o inhumano, vivo o muerto, no se lo puede reprimir ni forcluir, solo adquirir consciencia de que encarna los deseos perversos de la propia cultura, por lo que acabará transformándose en el chivo expiatorio (CONNOLLY 2003: 419-420). El film de horror postmoderno nos hace reflexionar sobre la culpa, tanto individual como colectiva, una de las pocas posibilidades de encuentro con lo sublime en la sociedad actual (*ibíd.*: 424)<sup>419</sup>.

José Miguel Cortés habla en dos de sus obras de toda una serie de artistas contemporáneos que expresan de la manera más cruda el estado de angustia y ansiedad ante el mundo de la manera más cruda a partir de la plasmación y por vía de la pintura, la fotografía, el cine o la escultura, de mutilaciones, deformidades, de lo abyecto. La representación artística del asco hace que se despierte en el espectador, junto con esta sensación, otras de carácter negativo —relacionadas, por supuesto, con lo siniestro—:

«El dolor, la angustia y el miedo, al igual que el placer, la satisfacción o la confianza, constituyen facetas que conforman nuestra personalidad. Con todo, el sentido que ésta entraña siempre posee un carácter contradictorio e inestable» (CORTÉS 1996: 9).

Se refiere a obras de Lynch, Cronenberg, Burroughs, Bacon y otros que muestran la destrucción de la identidad y la disolución del sujeto hacia la nada. David Lynch y David Cronenberg tratan en diversos films la problemática del monstruo, del ser rechazado por la sociedad a causa de su condición física, sea por la deformación desde el nacimiento, sea por el mismo progreso científico. Para ejemplificar el primer caso podemos mencionar *El hombre elefante*, de David Lynch, cinta que muestra la crueldad humana y su monstruosidad. Un ejemplo que ilustra el segundo caso es *La mosca*, de Cronenberg,

---

419 La solución de Jung es aceptar la propia sombra, el propio mal, la propia culpa, conscientemente. Combatirla o sacrificarla solo comportaría la continuidad del mal (CONNOLLY 2003: 427)

que remite a la regresión animal, como la *Metamorfosis* de Kafka, y al impacto que causaron las teorías darwinianas sobre la evolución de las especies.

La abyección en su vertiente monstruosa afecta también a la obra de Burroughs, escritor preocupado por el virus de la humanidad, por el caos social que controla y despersonaliza al individuo, y Francis Bacon, desde la figuración pictórica, cuando expresa mediante las figuras distorsionadas y fragmentadas, mutiladas y ensangrentadas, la angustia y el desasosiego existencial. En palabras del autor:

«Pienso que uno puede hacer, de manera muy similar a la de la pintura abstracta, marcas involuntarias en el lienzo que pueden sugerir maneras mucho más profundas por medio de las cuales uno puede capturar los hechos que lo obsesionan. En mi caso, si alguna vez funciona, lo hace a partir de ese momento en que conscientemente no sabía qué estaba haciendo [...]. En realidad, en mi caso es cuestión de ser capaz de colocar una trampa con la que conseguir capturar el hecho en su momento más vital (citado en LUCIE-SMITH 1995: 63).

Con estas palabras parece estar interpretando la función del cuadro y la mirada según Lacan. Bacon introduce «marcas» que nos devuelven la mirada y remiten al contenido inconsciente creando desasosiego en el espectador.

Por todo ello, lo monstruoso, lo inquietante, lo abyecto, tienen un potencial subversivo que en el siguiente capítulo expondré en una de sus formas que conjugan lo abyecto y lo siniestro.

### 3.10 Los «objetos parciales» en el arte: órganos sin cuerpo<sup>420</sup>

El concepto psicoanalítico del objeto parcial reúne las características que las páginas anteriores han ido perfilando sobre lo abyecto y lo siniestro. Marcadas sus diferencias, se ha indicado también cómo ambas categorías apuntan a la destrucción y por lo tanto producen un rechazo inicial en el individuo. Pero al mismo tiempo ejercen una fascinación que impide retirar la mirada sobre sí mismas. En cualquier caso, su presencia en el arte actual —en su vertiente más crítica y cuando muestra, mediante varios lenguajes y modos de representación, el cuerpo humano en estado fragmentado, distorsionado o bajo la metonimia de sus restos abyectos— es bien patente a causa de su potencial subversivo.

Con la noción de «Órganos sin Cuerpo» (OsC), desarrollada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek en un ensayo con el mismo título (*Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*), el autor invierte el concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO), expuesto por Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* y desarrollado en la obra que la sigue: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Žižek insiste en que no se propone iniciar un diálogo, sino que se trata de un encuentro en el que pretende llevar hasta las últimas consecuencias los planteamientos de Deleuze, incluso en aquellos ámbitos *a priori* incompatibles con el autor.

A su vez, la idea de un CsO procede del deseo expreso del poeta y dramaturgo Antonin Artaud de liberarse de los órganos —inútiles y sujetos a la corrupción— en beneficio de un cuerpo que sólo así podrá desarrollarse en toda su potencia. Se trata, en ambos casos, de entes desestabilizadores en tanto que extraños e inquietantes. Las posibilidades son múltiples.

Cabe decir que Žižek analiza las consecuencias de Deleuze mediante un enfoque psicoanalítico —en particular lacaniano—, y que los OsC remiten a los objetos parciales (formas del *objeto a*) según son teorizados por Jacques Lacan. Los ojos, los senos, el prepucio circuncidado, la voz, etc., como objetos perdidos<sup>421</sup> —ya sea de facto, en un ni-

<sup>420</sup>Parte de este capítulo, en una versión anterior y menos extensa, ha sido publicada en ALBA 2015a.

<sup>421</sup>En relación con las pulsiones (impulsos primarios que escapan al control de la consciencia), Lacan (1990: 134) establece que estos objetos son: en el nivel oral, la *nada* —relacionada con la privación en la fase del destete—; en el anal, el «lugar de la metáfora»: se entrega el excremento como un don en lugar de lo que no se puede dar: el falo. En el escópico se abandona el nivel de la demanda para pasar al del deseo del Otro (entidad simbólica que representa la autoridad, individual y colectiva, a la vez que



vel imaginario o como posibilidad— son, en tanto que tales, causa de deseo y de *angustia*. El objeto parcial actúa como pulsión pura, insiste y perdura más allá de cualquier límite. No se lo puede controlar. Se refiere tanto a lo Real como a la “positivización” del fracaso simbólico para denominarlo (COPJEC 1991: 29). Son un ejemplo claro de ese inconsciente que aseguraba Freud no conoce la muerte. Acerca de los objetos parciales, el psicoanalista Jacques Nassif aclara que derivan de los cuatro tipos de pulsiones que conciernen al cuerpo:

«que aquí se ve estructurada por su investidura libidinal, ordenada por la secuencia de sus entradas en escena, de la voz (el más arcaico de estos objetos), del pecho (el más ligado a la sobrevivencia), de la mirada (que está en el origen de todos los engaños entre los cuales figura el insoslayable de la imagen especular) y de la mierda (que es el generador de la inscripción del sujeto en el lazo social» (NASSIF 2014: 115).

Pero además de las cinco formas fundamentales que señala Lacan partiendo de las pulsiones, otros miembros separables del cuerpo cumplen la misma función. Žižek ofrece varios ejemplos de ello; en el capítulo de su *Órganos sin cuerpo* dedicado al arte, en particular, los casos que analiza proceden de la cultura popular. Ciertamente, bajo esta misma perspectiva pueden entenderse toda una serie de propuestas artísticas contemporáneas en las cuales la presencia del cuerpo distorsionado, fragmentado o en su calidad de objeto parcial provocan efectos perturbadores y persistentes.

### 3.10.1 Cuerpos sin órganos

El CsO, decía, es un concepto que recorre las dos obras que componen *Capitalismo y esquizofrenia*. Es el lugar por donde circulan los “flujos de deseo”. El cuerpo sin órganos es “improductivo, estéril” (DELEUZE-GUATTARI 1985: 17), pero deseante. Relacionado con el instinto de muerte (como también lo estarán los objetos parciales), no es «el resto de una totalidad perdida» ni una «proyección» (*ibídem*) —por lo que sería divergente y contrario, en principio, a los OsC. El cuerpo sin órganos reniega del psicoanálisis ya que según los autores dicha técnica transforma en fantasma la potencialidad del deseo y porque «el inconsciente ignora la castración del mismo modo como ignora a Edipo, los padres, los dioses, la ley, la carencia...» (*ibíd.*: 66).

Es un límite, y se está en él desde el momento en que se «comprende» la inutilidad del organismo. Históricamente rechazado (cuerpo hipocondríaco, paranoico, esquizo-  
 asegura el orden y el sentido del mundo).

frénico, masoquista, drogado), el dúo francés reivindica su existencia también llena de alegría, éxtasis y exuberancia (DELEUZE-GUATTARI 2002: 156). Pero el concepto, advertía antes también, procede de uno de los últimos poemas de Artaud en el cual anhela acabar con el cuerpo sufriente, mal construido, extirpando a Dios en primer lugar:

«—Llevándolo por última vez  
a la mesa de autopsias para  
rehacerle su anatomía.  
El hombre está enfermo porque está mal  
construido.  
Átenme si quieren,  
pero tenemos que desnudar al hombre  
para rasparle ese microbio que lo pica  
mortalmente  
y con dios  
sus órganos  
porque no hay nada más inútil que un órgano» (ARTAUD 1975: 30-31).

Lo cual, a pesar de estar escrito en el contexto de sus últimos días, dolorido y extenuado tanto física como psíquicamente, torturado por la institución psiquiátrica, no deja de estar en consonancia con escritos teóricos anteriores en los que preconizaba la *crueledad* necesaria en el teatro, pero recurriendo a la etimología del término: a lo crudo, extrayendo su potencialidad creadora y movilizadora, estableciendo una verdadera comunicación entre escena y público (ARTAUD 2001: 109) al devenir la crueldad «la vida que devora las tinieblas» (*id*: 116-117)<sup>422</sup>. Imposible ceder a la tentación de compararlo con la voluntad de poder de aquel otro gran sufriente que supera el dolor recreándose en la voluptuosidad del mismo: Nietzsche —autor también admirado por Deleuze.

---

<sup>422</sup> Esto está también en consonancia con las impresiones narradas por Anaïs Nin del poeta acerca de la conferencia impartida en la Sorbona, en 1933, sobre el teatro y la peste: «para él, el teatro es un lugar donde debe gritarse de dolor la ira, el odio, y donde ha de representarse la violencia que llevamos dentro. La vida más violenta puede reventar de terror y de muerte» (NIN, 2009: 217). Aunque más que *representar* Artaud *presentaría*, eludiendo la simbolización, los efectos de la peste (de la vida, la enfermedad y la muerte) en su propio cuerpo: si el teatro es como la peste, que ataca los órganos y convulsiona todo el cuerpo, Artaud fue consecuente con su discurso y empalideció cayendo al suelo, retorciéndose, mientras hablaba. Tras el despecho del público, Artaud «escupió su ira: —Siempre quieren escuchar una conferencia objetiva sobre «El Teatro y la Peste», y yo lo que quiero es darles la experiencia misma de ello, la peste misma, para que se aterroricen y despierten (...) No se dan cuenta de que están muertos. (...) Lo que yo les mostré es la agonía. La mía, sí, y la de todos los que viven. (...) —Su hostilidad demostró únicamente que usted les había inquietado —le dije» (*id*: 223-224).

### 3.10.2 Órganos sin cuerpo: los objetos parciales

En la teoría psicoanalítica, los objetos parciales se relacionan con el objeto *a*, concepto que se va configurando a lo largo de los años en los seminarios impartidos por Jacques Lacan. En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* lo define como aquello de lo que el sujeto, con el fin de constituirse como tal, se libera como órgano. Por lo que debe ser un objeto separable<sup>423</sup> y que tenga relación con la falta, esto es, con el falo en su condición simbólica (LACAN 1990: 133-134).

Es el *objeto causa de deseo* porque se relaciona con una falta originaria, con aquello que se desprende de nosotros mismos al constituirnos como personas en el momento de formarse la imagen de nuestro Yo en la consciencia. El objeto *a* es el «resto» que, por lo tanto, no se refleja en el espejo, es el *signo* de la falta y causa de angustia —tanto más cuando «no falta». En su condición de causa de deseo no deja de ser, también, motor que nos impulsa hacia algún lugar, aunque no sea allá donde anhelamos de manera consciente.

Más allá de las diferencias entre los CsO y los OsC encontramos, sobre todo en las prácticas artísticas, elementos comunes, y observamos cómo ambos conceptos apuntan hacia la misma —o similar— dirección: el CsO se postula como diferente al objeto desprendido (parcial), a pesar de lo cual remite a los objetos parciales, tanto cuando son entendidos como un todo persistente y deseante, como por la acumulación desmesurada de órganos en relación a la cual ya no es pertinente hablar de partes constituyentes; así figura en algunas de las descripciones ofrecidas por Deleuze y Guattari<sup>424</sup>.

El CsO remitiría a un estado anterior a la formación del sujeto según lo exponía Lacan en el estadio del espejo, es decir, al sujeto que aún no se reconoce en la imagen de su reflejo y que por lo tanto no es todavía un organismo unificado, pues no existe aún la

423 «Son separables porque tienen ya anatómicamente esa característica de ser algo adosado, porque están ahí enganchados» (LACAN 2006: 180).

424 Como por ejemplo la «Mesa esquizofrénica» de Henri Michaux, montón informe de órganos que no se puede manipular ni sirve para nada. Asimilada al cuerpo sin órganos, es traída a colación en *El Anti Edipo* (DELEUZE-GUATTARI 1985: 15-16). Cabe citar también: «Los órganos se distribuyen en el CsO, pero precisamente se distribuyen en él independientemente de la forma organismo, las formas devienen contingentes, los órganos sólo son intensidades producidas, flujos, umbrales y gradientes. “Un” vientre, “un” ojo, “una” boca: el artículo indefinido no carece de nada, no es indeterminado o indiferenciado, sino que expresa la pura determinación de intensidad, la diferencia intensiva» (DELEUZE-GUATTARI 2002: 169). A lo que se opone, pues, no es al objeto parcial, sino al cuerpo racional del que da cuenta la estética clásica cuya belleza radica en la armonía conseguida por la unidad en la correcta proporción de las partes.

consciencia del yo, sino tan solo una serie de impulsos incontrolables (un cuerpo deseante). En cambio, el objeto parcial es lo que se desprende, el resto, el precio que tenemos que pagar al constituirnos como sujetos —de ahí su relación con la castración. Sin embargo, lo que no hay que perder de vista es que en la aparición, tratamiento y representación de los objetos parciales, lo que actúa no es el sujeto que carece de un objeto desprendido, sino el mismo objeto en su autonomía. Y es *contra* el sujeto que actúa, pues el objeto parcial en el arte no se postula como aquello que hay que asumir o integrar —de eso se trataría, en todo caso, en la clínica— sino que nos es arrojado: se trata de cambiar el punto de vista, y en lugar de situarnos en el lugar del sujeto que padece por su falta debemos considerar el cuerpo/órgano que desea. Ambos se relacionan con la pulsión de muerte, un impulso destructivo pero no simplemente nihilista, sino en su potencial subversivo capaz, en primer lugar, de vencerse a sí mismo; así lo indica Žižek (2006b: 199) en relación con el puño que agrede el cuerpo que lo contiene, como sucede en el film *El Club de la lucha* de Fincher (1999), y acallando aunque sea momentáneamente la voz dominante.

Tal vez un buen ejemplo de la síntesis de ambos conceptos, y como primer caso antes de pasar a las manifestaciones artísticas, sea el *Innombrable* de Samuel Beckett (de 1953), un CsO incapaz de orientarse que se manifiesta por medio de la voz —objeto parcial en el que me extenderé más adelante—, con la forma precisamente que Deleuze y Guattari confieren al CsO: un huevo. Un Yo del que no se sabe nada y que sin embargo persiste en su monólogo:

«Yo, del que no sé nada, sé que tengo los ojos abiertos, a causa de las lágrimas que de ellos manan sin cesar. Me sé sentado, con las manos en las rodillas, a causa de la presión contra mis nalgas, contra las plantas de mis pies, contra mis manos, contra mis rodillas (...)

No titubearía en afirmar que tengo la forma, si no la consistencia, de un huevo, con dos agujeros en cualquier parte para impedir el estallido (...) soy una gran bola parlante, hablando de cosas que no existen o que quizás existen, es imposible saberlo, la cuestión no era esa» (BECKETT 1969: 75).

### 3.10.3 Algunos ejemplos en el arte<sup>425</sup>

Los objetos parciales aparecen profusamente en el arte, sobre todo de las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, pero ya los encontramos en los experimentos surrealistas, tanto fotográficos como pictóricos, literarios y ensayísticos. Una exposición celebrada en 1994-95 en San Sebastián comisariada por Juan Vicente Aliaga daba buena cuenta y reseña de ello. La exhibición mostraba cuerpos en su representación extrema (miembros que ocupan la totalidad del encuadre fotográfico, torsos flexionados que esconden las extremidades, órganos metamorfoseados según asociaciones escatológicas y sexuales, etc.), que a pesar de haber sido creados en el contexto de la postguerra eran interpretados por Aliaga, en un sentido más psicologizante, como la expresión de los complejos que aparecen al entrar en juego la ambivalencia Eros-Tánatos (ALIAGA 1995: 65-117).

El objeto surrealista —no siempre humano— es irónico, cómico, agresivo, pero siempre, también, erotizado<sup>426</sup>. Funciona como fetiche y da buena cuenta del juego, como he indicado de la mano de Aliaga, entre Eros y Tánatos, tanto en su expresión más inmediata (lo que repele y al mismo tiempo atrae) como en sus consecuencias, no tan evidentes, relativas a las pulsiones incontroladas.

La selección de obras que viene a continuación se basa, aunque no siempre de manera literal, en algunos de los objetos parciales «privilegiados», es decir, en las cinco formas del objeto *a* según las reúne en su seminario sobre la Angustia, impartido en 1962-63, y que corresponden al ojo, la voz, el excremento, el seno y lo fálico.

Un primer ejemplo a considerar es la fotografía de Boiffard del dedo gordo del pie de un hombre de 30 años (fig. 69), tomada hacia 1929, que sobre un fondo negro muestra, ampliado y aislado del cuerpo, como único objeto de la composición, el mencionado miembro apuntando ligeramente hacia el espectador cual falo semierecto. Esta y otras dos imágenes similares acompañan, ilustrándolo a la perfección, un texto de Georges Bataille sobre el mismo tema publicado en la revista surrealista *Documents*. Bataille afirma que es la parte humana más erótica a pesar de —o más bien a causa de— la repul-

<sup>425</sup> Los ejemplos utilizados no siempre se ceñirán de un modo literal a las cinco formas del objeto *a* propuestas por Lacan, pero mantendrán aquellas características principales de objeto separado y residual que pretende involucrar de una manera directa al espectador.

<sup>426</sup> El objeto surrealista responde a fantasías y deseos eróticos, según lo expresa Dalí en el catálogo que ofrece sobre el tema en la revista *Le surréalisme au service de la révolution*, de 1931 (DALÍ 1931:16).

sión y en algunos casos incluso angustia que suscita. Análogo psicológicamente a la «caída brutal del hombre», es decir, la muerte, por su horrible forma cadavérica, el dedo gordo del pie provoca inquietud sexual, nos seduce a la vez que nos repele (BATAILLE 1929a: 297-302). Unos meses antes, en la Crónica-diccionario de la misma revista, Bataille dedicó junto con otros autores un artículo al ojo (órgano asociado a uno de los objetos *a* lacanianos: la mirada). Definido en la acepción del término de la que se encarga como manjar caníbal —la relación boca-ojo no escapa a muchos artistas—, es causa de terror inexplicable en el ser humano (BATAILLE, 1929b: 216). El ojo cuenta con especial protagonismo en el imaginario surrealista y nuevamente es en la ambivalencia de la atracción y lo angustioso-inquietante, no sólo en la literatura de Bataille<sup>427</sup>. Este tratamiento del órgano en cuestión hay que relacionarlo con el miedo a la castración que Freud encontraba en el terror a la pérdida de los ojos cuando interpretaba el relato de Hoffmann *El hombre de la arena* (FREUD 1973b). En 1929 Bataille había publicado, además, su novela *Historia del ojo*, donde este órgano es el hilo conductor de la historia y fetiche de los adolescentes protagonistas en sus macabros juegos sexuales como correlato del huevo, el ano, la vagina y —de nuevo— la boca.



69. Jacques-André Boiffard: *Sin título*. 1930. Fotografía. Colección Lucien Treillard, París

La dialéctica del ojo y la mirada y su relación con el arte es tratada por Lacan en el seminario dedicado a *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*<sup>428</sup>. Es cuan-

<sup>427</sup> Sirvan como ejemplos la escena que abre *Un chien andalou*, de Buñuel y Dalí (1929), con la sección del ojo del personaje femenino por parte del director, y su obsesiva representación, en su presencia y en su ausencia, por parte de pintores como Victor Brauner —quien sufriría un accidente que lo dejaría tuerto tiempo después de haberse retratado, como si lo hubiera augurado, bajo dicha condición.

<sup>428</sup> Véase, sobre todo: LACAN 1990: 102-107; 113-119; 121-133.

do el mundo provoca nuestra mirada que aparece el sentimiento de lo siniestro. A pesar de experimentar satisfacción a través de la mirada, ésta puede contener el objeto *a* y simbolizar la falta central relativa a la pérdida sufrida por el ser humano al constituirse como sujeto, para la cual Lacan utiliza el término *castración*. La función del cuadro, sostiene, es la de seducir al ojo para que depositemos en él, rindiéndonos, nuestra mirada —nuestro deseo<sup>429</sup>.

Por todo ello resulta extraño que Lacan, colaborador puntual en los escritos surrealistas, no trajera a colación este tipo de obras para hablar del objeto *a*. Las representaciones artísticas a las que se refiere en el seminario anteriormente mencionado son —además de los párpados de Buda— las santas Ágata y Lucía de Zurbarán mostrando en bandeja las partes de sus cuerpos que les fueron arrancadas durante sendos martirios —los senos y los ojos, respectivamente. Pero a diferencia de los ejemplos anteriormente mencionados la angustia, sostiene Lacan, se halla lejos de estas representaciones, pues se trata, con esas «encantadoras personas» —el ya mencionado recurso de la belleza artística— de imágenes que no nos implican con las que el sujeto (a no ser que sea sádico o masoquista) no se ve implicado directa y personalmente (LACAN 2006: 177). Además, debemos considerar la domesticación de los órganos así dispuestos por parte del cristianismo: los órganos separados son ofrendas, el objeto sacrificial que las santas entregan bajo una cuidadosa y pulida presentación para nuestra salvación, como la reliquia que se mantiene incorrupta y deviene un resto al que se sustrae la putrefacción que nos afecta a todos los demás.

Similar control afecta a la mesa de Napoleón III (fig.70), una suerte de mueble artístico de 1866, en el Museo de la medicina de París, compuesto en su parte decorativa de órganos humanos disecados cuya descripción figura en la cartela que la acompaña como sigue:

«Construida por Efisio Marini, médico y naturalista italiano, y ofrecida a Napoleón III. Esta mesa está realizada con cerebros, sangre, bilis, hígado, pulmones y glándulas petrificadas, sobre los cuales yacen un pie, cuatro orejas y secciones de vértebras, también petri-

<sup>429</sup>La mirada, efectivamente, es lo que se halla en juego en el arte, y en el caso concreto de los objetos parciales esta es puesta en evidencia haciendo tambalearse la estabilidad del sujeto, del mismo modo en que el *voyeur* que mira tras la cerradura queda desconcertado al ser descubierto por un tercero a causa de haberse visto reducido a objeto-mirada (LACAN 1990: 213). Su deseo ha sido expuesto, el sujeto queda desarmado. Es con esta idea que juega de modo irónico la célebre instalación de Marcel Duchamp *Étant donnés* (1946-66).

ficadas».



70. Efisio Marini: *Mesa de Napoleón III*. 1866. París, Museo universitario de la Medicina.

Pere Salabert se refiere a ella en su libro *Pintura anémica, cuerpo suculento*. El autor analiza en esta obra la (omni)presencia del cuerpo en todas sus vertientes, sobre todo en el arte contemporáneo, indicando la fascinación que este —propio y ajeno— siempre ha suscitado incluso en los momentos en que el arte ha ido a buscar, por el contrario, la belleza más depurada, espiritual y sublimada. Según Salabert en esta mesa la «morbosidad (...) se disfraza de exquisitez» (SALABERT 2003: 146). Pero el mueble diseñado por Marini nada tiene que ver, pese a la acumulación de órganos, con la mesa esquizofrénica de Michaux, y tampoco se trata de los órganos sin cuerpo, pues en la de Napoleón III órganos y cuerpo están domesticados (como la naturaleza de Versalles) en consonancia con la domesticación urbana de París bajo su mandato, con la cual consiguió no sólo la belleza del trazado racional sino también el control de las posibles revueltas ciudadanas. Si es preciso encerrar estos órganos en una vitrina, petrificarlos, disponerlos según los parámetros de la clásica belleza consistentes en el orden, la pro-



porción y la medida para transformarlos en un objeto útil es porque si escapan pueden resultar peligrosos.

Los siguientes ejemplos serán agrupados en tres categorías (el excremento, los *santos órganos* y la voz) que requerirían, por las múltiples connotaciones antropológicas, psicoanalíticas e incluso religiosas, un tratamiento mucho más extenso. Consciente de la abundante producción literaria al respecto, solo les dedicaré aquí una breve introducción antes de proceder a la presentación de los ejemplos, pues dichas categorías tienen aquí la función de agrupar dichos ejemplos, sobre los cuales lo que me interesa destacar es su potencial subversivo en tanto que objetos parciales.

### 3.10.3.1 Excrementos y otros residuos: el resto abyecto

El excremento cuenta con una notable presencia en el arte a partir de la segunda mitad del siglo XX, no únicamente en tanto que objeto representado, sino en su presencia literal. Junto con otras sustancias de deshecho cuya utilización artística pertenece a la categoría estética de lo abyecto, produce como ya hemos visto rechazo pero también una cierta fascinación. Dicha dialéctica es analizada en su vertiente artística y filosófica extensamente por Salabert en *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003) y en *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición* (2004), una dialéctica paralela a la del cuerpo y el alma, en particular en la teología cristiana y de raíz platónica. Esta tradición denosta la materia «tenebrosa» en favor de la belleza de la forma y de la luz (PLOTINO 1982: I, 6,3). Al calar estas ideas en el arte, el resultado es una pintura de personajes etéreos como detenidos en el tiempo, evanescentes, denominada *anémica* por Salabert y ejemplificada con autores como Piero della Francesca y Vermeer de Delft. Cuando trata el reverso de estos artistas, Salabert se detiene particularmente en Joan Miró, quien confiesa a Georges Raillard, en sus conversaciones con el crítico, que el pigmento por el que le pregunta no es otra cosa que mierda (SALABERT 2003: 338). Al utilizar el excremento en su obra, así como su propio orín, Miró da forma a esta materia particular no para buscar aquel *más allá* neoplatónico, sino «el *más acá* de la forma, desea una proto-forma por el camino de la tiniebla material» (*ibíd.*: 348). Con ello devuelve

«a la tierra lo que es de ella»; se trata de un regreso simbólico al origen (*ibíd.*: 344) a la vida que emerge de la fermentación y que va a parar a esta (*ibíd.*: 350)<sup>430</sup>.

En la teoría freudiana, el excremento está vinculado con una de las fases del erotismo infantil, aquella que el psicoanalista denomina *sádico-anal* (FREUD 1992e: 180), relacionada con el placer que produce al lactante la retención de las heces (*ibíd.*: 169). El excremento es, además, el «regalo» que el niño hace a la madre: «o bien entrega obediencia la caca, la “sacrifica” al amor, o lo retiene para la satisfacción autoerótica o, más tarde, para afirmar su propia voluntad» (FREUD 1992d:120). Pero estos placeres son pronto superados y sobre el excremento —así como a la suciedad— pesa una prohibición<sup>431</sup> que no afecta únicamente al individuo que ha de pasar a edad adulta, sino a la civilización entera: en *El malestar en la cultura* sostiene que belleza, orden y limpieza son exigencias de la cultura, e indica cómo nos extrañamos al saber del mal olor o de la presencia de la inmundicia en relación con admirados personajes históricos (FREUD 1999: 38-39) y, en el ensayo «Carácter y erotismo anal» sostiene que «el aseo, el orden, la formalidad causan toda la impresión de ser una formación reactiva contra el interés por lo sucio, lo perturbador, lo que no debe pertenecer al cuerpo» (FREUD 1992a: 156).

El excremento es, pues, rechazado y reprimido en el arte, sobre todo cuando sigue —directa o indirectamente— los ideales neoplatónicos de pureza, y lo es también en la cotidianidad como prueba de civilización, sobre todo desde la Ilustración<sup>432</sup>. Su retorno puede ser para artistas como Miró más bien una recuperación que aúna el carácter lúdico y la adhesión a la vida y a su curso natural, pero en el espectador al que el artista encara con la mierda predomina aquel rechazo cuyo sentido, a partir de ahí, puede empezar a cuestionar.

Varios artistas han trabajado con esa materia en estado puro que es el excremento<sup>433</sup>. Andrés Serrano, por ejemplo, en 2008 presentó 66 fotografías de gran formato y a

<sup>430</sup>De un modo similar, nótese, a cómo la pulsión de muerte freudiana, ese *más allá del principio de placer*, era también una regresión a lo inanimado del origen.

<sup>431</sup>Retomando a la escritora y psicoanalista rusa Lou Andreas-Salomé, Jean Clair señala el aprendizaje infantil del asco en relación con el «don fecal» como primera prohibición (CLAIR 2007: 39).

<sup>432</sup>Algunos de los ejemplos que Freud utiliza para destacar nuestra sorpresa ante la inmundicia presente en lugares dignos y en relación con personalidades meritorias pertenecen justo a este momento, que se diría establece un límite. Además, cuando Gaston Bachelard trata en *La formación del espíritu científico* la importancia del excremento, enumerando las varias formas del uso curativo del excremento y la orina, considera (significativamente) «apenas creíble» que algunos de estos usos hayan llegado al siglo XVIII (BACHELARD 2000: 211). Es la época, añade Jean Clair, en que comienza la «desodorización» (CLAIR 2007: 35).

<sup>433</sup>Como indica Salabert: «¿qué es la Materia en última instancia, si no el excremento?»

todo color de las heces de varios animales —incluidas las propias (fig. 9). La escritora y ensayista Hélène Cixous, en el texto que elaboró sobre la exposición, da cuenta de la tentación de huir en la que cae el espectador al visitarla, no obstante lo cual siente un impulso igual o más fuerte que lo retiene allí. Serrano nos obliga, indica Cixous, a enfrentarnos con aquello que más rechazamos. Los objetos parciales fascinan y aterrorizan o asquean al mismo tiempo, ya lo hemos ido observando. El análisis de Cixous sobre la obra de Serrano —en la que se trata, según la autora, de la diferencia entre lo vivo y lo muerto— bien puede hacerse extensible a otros ejemplos de objetos parciales en las diversas propuestas artísticas, sobre todo en lo que se refiere a su poder: lo que persiste insiste, sostiene, y *el resto* excede el sentido ontológico. Objetos como los excrementos de esta serie nos miran sin que seamos capaces de ver sus ojos<sup>434</sup>. Su obra, prosigue, más que provocar, invoca y convoca —nuestro compromiso, podríamos añadir— (CIXOUS: 2008). Pero si bien Andrés Serrano comenta en alguna entrevista que lo más difícil de su proyecto fue el olor que desprendían los especímenes, por lo que tuvo que recurrir al uso de una máscara e, irónicamente, que en el fondo buscaba la belleza y el rostro de Dios en los excrementos (YAEGER 2008), en realidad los está sublimando de algún modo. Una presentación más directa, a la cual es más difícil sostener la mirada, es la del artista esquizofrénico David Nebreda, quien documenta mediante la fotografía el estado de su cuerpo sometido a la abstinencia (sexual, social, de alimentos y de medicación) y a toda serie de situaciones extremas, dolorosas y humillantes. Uno de los autorretratos de 1989-90 (fig.71) presenta su rostro completamente cubierto de sus propios excrementos. Media también aquí la fotografía, se nos ahorra el olor y el peso de su consistencia, pero no así al artista, que de este modo se nos acerca mucho más contundentemente.

---

De eso se trata. *La mierda es la Materia por definición* (...) La mierda nos recuerda nuestro origen mítico de tiniebla» (SALABERT 2003: 336, 337). Se refiere a la mencionada materia que el neoplatonismo ha rechazado y opuesto a la pureza y belleza de la luz metafísica.

<sup>434</sup>Se pone en juego, como me refería páginas atrás, la mirada en su aspecto más inquietante: descubriendo la *mancha* en el cuadro (LACAN 1990: 125-127), aquello que no debería estar ahí y no hace más que señalarnos y reducirnos a seres indefensos, incómodos con nuestro propio deseo por intentar dominarlo y no ceder a él en lugar de aceptarlo.



71. David Nebreda: *Autorretrato*. 1989-90. Fotografía.

### 3.10.3.2 Santos Órganos

Comentaba líneas más arriba cómo los cuerpos martirizados de los santos, así como las reliquias, *restos orgánicos* de los seres sagrados, son sublimados por el arte cristiano y es por ello que su visión es, como sostenía Lacan, tolerada por el espectador. Con santos «órganos» no me refiero aquí a las partes del cuerpo que, específicamente, cumplen funciones para el organismo, sino a cualquier fragmento corporal susceptible de devenir una reliquia.

Aunque su origen sea la época paleocristiana (BOZOKY 2007:1), el culto de las reliquias tuvo su auge en la Edad Media. Conllevó la profusión de relicarios, objetos artísticos de gran lujo en no pocas ocasiones y el fenómeno de las peregrinaciones a los lugares que albergaban las sagradas reliquias, al que también va asociada la creación artística y la difusión de modelos iconográficos y arquitectónicos propios. El movimiento social y religioso que generaban era, pues, de gran envergadura. Como señala la historiadora medievalista Edina Bozoky, la importancia de la reliquia radicaba en la creencia en la fuerza (*virtus*) que en vida de los personajes sagrados había generado milagros y que permanecía viva y activa en los restos corporales de los mismos. La carne incorrupta, así como el crecimiento del pelo y las uñas en el cadáver se consideraban signos de aquella fuerza milagrosa. Las reliquias eran, por todo ello, prueba del poder divino (*id*: 1-2).

El fenómeno de las reliquias tiene también otros efectos: es la prueba, como indica Salabert, de la persistencia de la materia que se resiste a la pudrición y a la desaparición. Es de este modo que alcanza la santidad (SALABERT 2004: 104). Pero esa creencia en el «poder de la materia» implica, asimismo, una *inseguridad* que concierne a la inmortalidad del alma (*id.*: 105). Podríamos entender, de este modo, que la función de la reliquia es ocultar la inconsistencia de esa creencia en el alma inmortal.

La reliquia como *resto* sublimado: este es el tema con el que juega de un modo irónico una de las exposiciones de la artista visual Nora Ancarola. Celebrada en 2001 bajo el título *Naranjitas de la Xina*, en ella Ancarola dispone una serie de piezas (pinturas, objetos y proyecciones) presuntamente halladas durante unas excavaciones arqueológicas en los que habían sido los conventos de Elisabets y del Carme de Barcelona. Dichos hallazgos remiten, en su totalidad, a la santidad femenina. Entre estas reliquias encontramos pezones que ininterrumpidamente emanan leche que es recogida en unos grandes recipientes (fig. 72); se trata de la vida en la muerte, de aquello que persiste en el resto que habría de ser inanimado, pero cuya razón de ser no es únicamente la de ratificar su carácter sagrado, sino también la de ofrecer alimento perpetuo. Además, rompe el circuito cerrado del fenómeno de la licuefacción de la sangre de otros santos, que suele darse en fechas concretas, resultando en su persistencia imposible de contener. El seno corresponde, indica Lacan, a una de las formas principales del *objeto a* como objeto de la pulsión oral. Traza su límite, por una parte, en el pezón, y por la otra, en el labio. En su relación con el deseo —y la angustia—, Lacan sostiene que no es la nostalgia del seno lo que causa la angustia, sino, por el contrario, su omnipresencia (LACAN 2006: 64) —no obstante lo cual son el seno y el niño los están juntos, y aquel está «como adherido» a la madre (*ibíd.*: 253).

Según Jean Clair, en las reliquias consistentes en humores corporales hay una jerarquía en la que la sangre se encuentra en la cima y tras la cual se halla la leche de la Virgen María (CLAIR 2007: 67)<sup>435</sup>. Probablemente porque, como sostiene más adelante, en la fantasía masculina la mujer es la que «crea lo informe (...) Es caos, estupefacción, tiniebla, humedad» (*ibíd.*: 68), aunque también procrea al niño. De este modo, la vindicación femenina en la instalación del *santo pezón* se daría por una doble vía: la nutricia

---

435 Fuera quedan secreciones como la orina, el sudor y el semen, que no pueden acceder a la santidad.

y vital y la que apela, mediante el exceso de la secreción láctea, a ese fantasma masculino causando angustia y deseo.



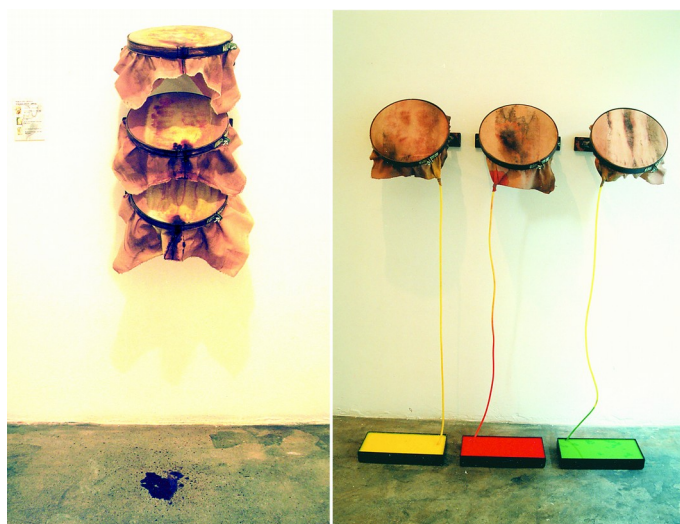
72. Nora Ancarola, *Relicario*.2001. Instalación. La Xina-art, Barcelona.

En la exhibición de Nora Ancarola hallamos también la santa faz, pubis y pies dispuestos en tres bastidores bordados de los que va cayendo sangre (fig. 73), lienzos que conmemoran la crucifixión de Santa María Magdalena y sus estigmas en los pies (fig. 74), etc. Unos textos de la novelista y artista plástica Elsa Plaza<sup>436</sup> dan sentido a estos objetos ubicándolos, años antes del *best seller* de Dan Brown titulado *El código Da Vinci*, en el contexto de la propuesta vía magdaleniana, es decir, preconizan la inclusión de la santa —a quien pertenecen las reliquias— entre los apóstoles de Jesucristo, inventando una mística femenina que habría sido silenciada por la voz dominante de la Iglesia católica.

El título de la exposición apela a la complicidad del espectador dándole a entender, mediante la incredulidad a la que alude la expresión, que la recreación forma parte de lo posible, pero no es más que una ficción. Pese a ello, una parte del público la tomaría como real.

<sup>436</sup> Una versión extendida de estos textos fue publicada en la revista *Materia* (PLAZA 2003: 74-80).





73. Nora Ancarola: *Sudarios*. 2001. Pintura e instalación. La Xina-art, Barcelona



Nora Ancarola: *Pies*. 2001. Pintura. La Xina-art, Barcelona.

Ancarola utiliza, conscientemente, la escenografía propia de la iglesia para introducir con un rol activo y protagonista a la mujer más allá de la clásica condición de casta y sumisa de la santa. También muestra la posibilidad de la unión femenina directa con la divinidad sin mediación de la iglesia cuando se interesa, en una videoinstalación de 2003 titulada *Heridas. Madelaine*, por otra Magdalena, una de las pacientes del hospital de la Salpêtrière a caballo entre los siglos XIX y XX tratada como histérica por sus delirios místicos. En la obra observamos los pies estigmatizados, sinécdoque de su santidad en la ascensión hacia la región superior, divina<sup>437</sup>: son los pies que la elevan, que la mueven y la impulsan, fuera de su voluntad. En estos casos la fuerza del objeto parcial, su insistencia, se dirige y golpea una tradición que ha relegado lo femenino a lo impuro y a la locura.

### 3.10.3.3 La Voz

Recordemos cómo la voz es, según Jacques Nassif, el más arcaico de los objetos parciales. En efecto: previamente a la mirada, a las funciones nutricias y excretoras del cuerpo, a la diferencia sexual, el feto es capaz de escuchar la voz materna. Como suce-

<sup>437</sup> En el texto acerca del dedo gordo del pie antes mencionado, Bataille hace notar cómo el pie tiene la función de mantenernos erectos, y cómo mantiene contacto permanentemente con lo más bajo, con el fango, mientras la cabeza tiende a elevarnos a lo más alto y espiritual, aunque de hecho al ser humano no le queda otra opción que oscilar del ideal a la basura, y viceversa (BATAILLE 1929a: 297). Refuerza esta ambivalencia su condición de fetiche, asimismo apuntada por el autor. También en la *Madelaine* de Nora Ancarola encontramos semejante ambigüedad: los pies en su recreación artística remiten a la herida y al fetiche, juegan con lo poético y lo sagrado para revertir el discurso.

diera con el seno como objeto de la pulsión oral, la voz implica el vínculo entre dos individuos. Es por ello que Nassif, en el monográfico que dedica al escrito y a la voz en el campo del psicoanálisis (2004), plantea en las primeras páginas si la voz hay que aprehenderla en la vertiente de lo «activo» o de lo «pasivo»: del lado de la boca que la emite o de la oreja que la percibe (NASSIF 2004: 19-20). En la voz, en efecto, sujeto y objeto están implicados. Entre el grito y el canto seductor —y entre el sinsentido y el *logos*—, la voz es el *instrumento de la diferencia* entre la autosuficiencia del sujeto y su aprisionamiento en ese grito ajeno a la palabra; la satisfacción primordial en lo que respecta a las pulsiones sería precisamente la del reconocimiento de la diferencia entre el grito y la voz (*ibíd.*: 308-317) <sup>438</sup>. En el psicoanálisis clínico la voz tiene la función de abrir el acceso al inconsciente. Hay aquí, pues, dos cuestiones principales: el sentido que va asociado a la voz —o la voz como dadora de sentido— y la pertenencia de la misma. La tradición filosófica ha hecho de la voz algo *familiar*, pero —según sostiene Nassif— al desvelarla nos topamos precisamente con lo *infamiliar*<sup>439</sup>: basta con que a la pregunta de si *hay alguien ahí* le siga el silencio y la ausencia, entonces el eco de la propia voz se percibe como algo extraño, impropio (*id.*: 21-27).

En el documental titulado *The Pervert's Guide to Cinema* (FIENNES 2006<sup>440</sup>), Slavoj Žižek destaca el carácter intrusivo de la voz: no es una parte orgánica del cuerpo aunque proceda de este, de modo que al hablar es como si algún poder externo tomara posesión de nosotros<sup>441</sup>. Un primer ejemplo que recogería algunas de estas particularidades de la voz sería el film *Psicosis*, de Hitchcock. En varias ocasiones escuchamos la voz de la madre del protagonista, Norman Bates, reprimiendo el deseo sexual de su hijo por la clienta del motel. La joven es asesinada en la ducha y Norman encubre el crimen, presuntamente de su madre, apresuradamente. Al final del film comprobamos que la madre de Norman no era más que un cadáver disecado y que cada vez que oíamos su voz en realidad era la de su hijo, poseído por su identificación psicótica con el Superyo

<sup>438</sup>Aunque, por otra parte, el grito —ya no el primordial— también puede «dar a entender». El tono alto de la amonestación hace que el niño descubra cómo el grito es capaz de *tocar a otro* desde el exterior de su cuerpo (NASSIF 2004: 319-320).

<sup>439</sup>Este es el término que el psicoanalista propone para traducir al francés la voz alemana *Unheimliche* (*ibíd.*: 21).

<sup>440</sup>Minutos 13 a 18.

<sup>441</sup>El cineasta Charles Chaplin, sostiene, en su resistencia por acceder al cine sonoro, habría sido consciente de esta dimensión traumática de la voz.



materno<sup>442</sup>. La voz tiene aquí, pues, un sentido amonestador y represor; es percibida por Norman como un fenómeno externo pero no procede más que de su interior.



75. Yan Zhenzhong: *Fish Bowl. We are not fish*. 1993. Videoinstalación.

La voz es recurrente en los lenguajes audiovisuales —cuyos medios permiten aumentar, enfocar, disminuir o ampliar, seccionar, repetir y, por supuesto, desarrollar en el tiempo, cuerpos visuales y sonoros. Resulta muy sugerente la utilización en primer plano de una boca desde cuya profundidad se emiten (que no engullen) sonidos, dejando ver tanto la carnosidad sensual de los labios como los dientes, potencialmente amenazadores por su función. Un ejemplo de ello es la *Pecera* (*Fishbowl*, 1996) del artista Zhenzhong (fig. 75), que contiene, parcialmente sumergidos en un recipiente transparente, tres televisores que emiten la imagen de bocas pronunciando sin cesar: «no somos peces». La videoinstalación crea una atmósfera claustrofóbica acentuada por la compulsión de repetición del objeto parcial boca-voz que, de manera similar a la pipa de Magritte, niega lo que otros componentes de la obra presentan como evidente.

El último ejemplo procede de la novela de Elsa Plaza titulada *Jacqueline o el eco del tiempo* (2013). En este caso, la narración nos muestra el efecto de la voz y el choque de objetos parciales. Pese a tratarse de una ficción, además del principio de verosimilitud, el fragmento en cuestión se refiere a un acontecimiento real, a una anécdota verificada por la autora. Pero además muestra cómo la subversión no siempre se encuentra en los actos apocalípticos, sino también en pequeños gestos, tal vez por el hecho de pro-

<sup>442</sup> La madre es, según la teoría psicoanalítica, el primer *Otro*.

ceder de donde menos se los espera<sup>443</sup>. La novela está dedicada, tal y como sugiere el título, a las resonancias de los acontecimientos en los diferentes ciclos vitales. En las acciones y sucesos desencadenados por los recuerdos, se habla en cierto momento de un programa de la televisión argentina de los años 60 del pasado siglo. Un formato de los que todavía hoy cuentan con gran audiencia: casos reales de personas anónimas. En esta ocasión, los internos de diversos hospitales psiquiátricos exponen las creaciones artísticas que les sirven como terapia. El relato subraya continuamente la voz incansable, chillona e insistente de Pipo Mancera, el locutor. La voz no tiene que ser insultante para ser molesta, agresiva, violenta. Es uno de los objetos parciales por excelencia, susceptible de adquirir consistencia autónoma, de existir *sin* el cuerpo, y por tanto de resultar inquietante, amenazante. Objeto primigenio, la voz es una de las manifestaciones del Superyo psicoanalítico (la ley, la norma, la moral). La del presentador de televisión es más bien molesta por cansina, domina la escena dejando en segundo plano a los enfermos mentales con sus creaciones, que él va explicando. Esa *voz dominante* que parece imposible de acallar interroga a una de las invitadas que, en contraste, insegura, balbucea tartamudeando las respuestas con un leve hilo de voz. Su obra es un imponente tejido inacabado, una manta que habrá de abrigarla durante los días fríos, alabada por el presentador mientras va cortando las frases de la mujer cuando esta intenta describir la pieza. Al preguntarle sobre la fibra utilizada, la incansable tejedora responde que se trata de su propia cabellera.

«Esta vez el famoso Mancera no repitió a gritos la respuesta de la mujer. Con poca disimulada repulsión, devolvió la labor al regazo de su creadora. Y, a toda prisa, se dirigió hacia el extremo opuesto, en busca de otra manualidad que continuó glosando» (PLAZA 2013: 70).

Aunque sólo fuera por un instante, el manto de pelo humano<sup>444</sup>, procedente además de un ser aparentemente inocuo y anodino, logró detener el flujo incesante de la voz omnipotente y aparentemente racional.

Los objetos parciales en el arte, así como los cuerpos sin órganos, son el punto donde la mirada deviene siniestra, más allá de la función apaciguadora del arte, son la *mancha* en el cuadro, aquello que nos expulsa de nuestra condición de espectadores em-

<sup>443</sup> Esos pequeños gestos a los que dedica Žižek sus órganos sin cuerpo.

<sup>444</sup> El pelo sigue creciendo tras la muerte. Es un elemento que persiste, pues, tras su separación del organismo vivo, un cuerpo sin órganos que en el ejemplo utilizado, al servir de manto, continuará proporcionando calor sin participar ya del que le infundía el cuerpo.

belesados al afectarnos de un modo más directo y contundente con el fin de movilizar-nos, como pretendía Artaud con su teatro de la crueldad.

Los cuerpos, sean sufrientes, alterados, deformados, en su tratamiento extremo por parte de los artistas, se hacen eco —indica la psicoanalista Simone Korff-Sausse— de otros cuerpos, aquellos que se encuentran en la clínica, enfermos, discapacitados, envejecidos, mutilados, etc., utilizando la potencialidad psicótica al servicio de la creación artística y deviniendo, no un objeto dado al cual hay que aceptar, sino un cuerpo a transformar (KORFF-SAUSSE: 89, 96).

Ambos, CsO y OsC, están relacionados con la intensidad, la pulsión, la persistencia, el *deseo*. Los objetos parciales son abyectos en tanto que restos desprendidos, siniestros en su insistencia ciega. Žižek, refiriéndose al órgano sin cuerpo que persiste, nos invita a no reprimirlo, sino a celebrarlo por considerarlo como el «recurso último de nuestra resistencia» (ŽIŽEK, 2006b: 201).

### 3.10. 4 La pulsión de muerte y el sacrificio. El accionismo como paso al acto

«Es que, en efecto, ninguna historia escrita, ningún libro sagrado, ninguna biblia, para decirlo con todas las letras, más que la Biblia hebraica, sabe hacernos vivir la zona sagrada donde se evoca la hora de la verdad, que anuncia el encuentro con el lado implacable de la relación con Dios, con esa maldad divina que hace que siempre sea con nuestra carne con lo que debemos saldar la deuda» (LACAN 2006: 238)

Con los objetos parciales tenemos un ejemplo de la pulsión de muerte, una pulsión destructiva que sin embargo, como veíamos, no conoce la muerte. Los objetos parciales se relacionan con el complejo de castración, conllevan la idea de mutilación y, por ende, remiten al sacrificio del artista. También la *acción* artística implica un rechazo inicial por romper los códigos entre la obra y el espectador. Este último es obligado a posicionarse de una manera más evidente que si contempla desde la distancia. El arte de acción implica una intervención en la realidad del mismo modo que la angustia de los objetos parciales desubicaba al espectador del fantaseo placentero apelando a su *goce*. Exponer los propios objetos parciales, como trasponer el cuerpo en la obra, implica una ofrenda, una suerte de sacrificio.

Salabert, en *La màquina del teatre* (2013a) recurre a Freud y a Girard para situar el sacrificio como acto fundador de la civilización —no solo porque reprimir los impulsos para poder vivir en sociedad, como sostuviera Freud, lo implique, sino porque será control sobre la violencia generada por el malestar causado por dicha represión, comenzando por el sacrificio primigenio del padre según lo relata Freud en *Tótem y Tabú*— y del teatro en su origen (SALABERT 2013a: 13).

En sentido psicoanalítico, de lo que se trata es de resistir a la tentación que supone el sacrificio, pues su imagen nos fascina. Según expone Žižek en *¡Goza tu síntoma!*, el sacrificio es garantía de que el Otro<sup>445</sup> existe, remite a la pregunta primordial acerca de su deseo sobre nosotros: «el sacrificio oculta el abismo del deseo del otro» (ŽIŽEK 1994 75). Y para ello pagamos con nuestra propia carne. Como sostiene Bataille: «Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos» (BATAILLE 2007: 97). Algunos de los artistas contemplados han implicado su propio cuerpo en la obra, entregándolo para conferir autenticidad. Era el caso, por ejemplo, de Artaud y sus convulsiones que habían

---

445 La alteridad del registro de lo Simbólico que estructura nuestra realidad.

de ser contagiosas. Pero en estos casos, la propia exposición no se dirigía a tapar la inconsistencia del Otro, sino precisamente a mostrarla. Estos sacrificios son recreados, puestos en escena, aunque en ocasiones requieran la *presencia* y la implicación directa de la carne del artista<sup>446</sup>. El sacrificio no se ofrece a ese Otro, sino al público al que pretende provocar, despertando su *goce*.

La atracción por lo negativo, por lo siniestro, doloroso, espeluznante, etc., se explica en psicoanálisis por la pulsión de muerte, ese más allá del principio de placer que nos lleva a reencontrarnos con el estado primigenio de reposo. Pero también se explica, si atendemos a la angustia concebida por Freud, a la señal de alerta que nos preparará para posibles peligros (aunque sea disfuncional si la señal de alarma se dispara por cualquier elemento). Varios artistas han combinado en sus obras la evocación de la angustia con productos que no obstante resultaban atrayentes.

En este punto podemos traer a colación dos conceptos lacanianos relacionados: el *acting out* y el paso al acto. El primero se refiere al comportamiento demostrativo del sujeto, orientado al Otro. Es una especie de puesta en escena que muestra, paradójicamente, lo que no es (LACAN 2006: 136-137). El *passage* al acto, sin embargo, es la acción definitiva y final, la directa «confrontación del deseo y la ley» (*ibíd.*: 125). Encontraríamos un ejemplo en una obra mencionada aquí varias veces y tomada por diversos autores como ejemplar de las fuerzas que actúan en lo trágico: la postura de Antígona, la heroína de Sófocles, ante el mandato de Creonte.

Hal Foster señala cómo la ironía surrealista y dadá subvertía con sus exposiciones tanto el capitalismo imperialista como la psicosis nazi (con la ya vista *Muñeca* de Bellmer, por ejemplo). Cuando en ese atractivo lo que predomina es lo siniestro u otro elemento negativo, hemos de considerar que puede ser utilizado como arma arrojadiza. Así, podríamos comparar el surrealismo con el *acting out* histérico —la denominación de la belleza compulsiva de Foster se relaciona con ello<sup>447</sup>— y el *accionismo como paso*

<sup>446</sup> Como indica Susan Sontag en «El artista como sufridor ejemplar» (2007: 59-70), el artista depura su sufrimiento y lo transforma en arte. Elegir —que no imponer— el propio sufrimiento es la defensa que tenemos contra el mal que acecha. No deja de ser, pues, una especie de mecanismo de defensa que a la vez nos fascina. Bataille había indicado, recordemos, el componente erótico del sacrificio y su carácter transgresor.

<sup>447</sup> La tesis que defiende Foster en su *Belleza compulsiva* es que el surrealismo, en su búsqueda del inconsciente como expediente liberador, se topó con los elementos siniestros del mismo: la belleza es «compulsiva en su dinámica psicológica la belleza surrealista participa del retorno de lo reprimido, de la compulsión de repetición. Es decir, participa de lo siniestro» (FOSTER 2008: 61).

*al acto*, como traspaso definitivo de una barrera, mucho más contundente y forzando los límites de lo artístico. Freud indicaba que el arte nos permite realizar en la fantasía lo que no osaríamos realizar en nuestra vida ordinaria. Pero también hay ficciones que en lugar de sublimar impulsos destructivos comportan una reacción que incide en la realidad. Tal sería el caso, por ejemplo, de los suicidios que devinieron moda tras la publicación del *Werther* de Goethe, a quien por otra parte el ejercicio creativo sirvió de liberación.



76. Murakami Saburo: *Passing Through*. 1956. Performance en la segunda exposición de Gutai, Ohara Kaikan, Tokyo.

Una de las primeras manifestaciones del arte de acción, con Murakami Saburo, consistió en el traspasar una serie de lienzos de papel. Se trata de *Passing Through*, realizada, en el seno del grupo Gutai (fig.76), los primeros accionistas propiamente dichos. El grupo se postulaba como reacción a la Segunda Guerra Mundial y era crítico con la sociedad mediante sus acciones irónicas y simbólicas. Gran parte del arte de acción pretende llevar a cabo lo que una de las primeras performances expone: traspasar el cuadro, abrir la brecha siniestra en la estetización trasfiguradora de la realidad.

El arte de acción se sitúa entre la sublimación que impide el acto por hacerlo innecesario y el que lo alienta precisamente por haberse tomado por sublimado. La expe-

riencia en el accionismo extremo, sobre todo cuando se requiere la participación del público, es catártica, no estética en el tradicional uso del concepto, pero sí que implica ese olvido momentáneo del yo, de manera algo análoga —salvando las distancias— al furor de las Bacantes.





## CONCLUSIÓN

Mientras trabajaba en esta tesis, lo siniestro se ha ido convirtiendo en un tema de gran actualidad. Funciona como categoría estética, ética, psicoanalítica, incluso política, y afecta a un amplio espectro de temas de la cultura occidental. Diferentes disciplinas, pero también ideologías, han aplicado el concepto de lo siniestro para analizarla. La extensa bibliografía que ha generado en las últimas décadas lo corrobora. Si me adentrara en la profusión del horror, el terror, lo siniestro y asqueroso que inunda también la cultura popular —los recursos de lo siniestro son, efectivamente, utilizados también en la creación de series televisivas, cómics, videojuegos, etc.— esta tesis no tendría final.

Este trabajo, empero, se inscribe dentro de la estética filosófica y utiliza, también en parte, la teoría psicoanalítica aplicada al arte. El método es lo que ha marcado en gran medida los límites de la presente investigación dentro de la amplitud y ramificaciones que el tema ha suscitado.

La teoría moderna de lo sublime y lo trágico se pregunta por la interacción entre placer y dolor, un dolor que es todavía el *ajeno* y que compartimos mediante la compasión, en la tragedia, o todavía demasiado lejano, en lo sublime. Pero, como diría Nietzsche, «también se da un goce intenso, intensísimo, ante el sufrimiento propio» (NIETZSCHE 1990: 173-174). Y ello es porque —añadiría el filósofo y novelista alemán Ernst Jünger—, «el dolor es una de esas llaves con que abrimos las puertas no sólo de lo más íntimo, sino a la vez del mundo», y «no hay, sin embargo, exigencias más ciertas que las que el dolor hace a la vida», puesto que existe una astucia del dolor (JÜNGER 1995: 13, 30). El psicoanálisis vendría a corroborar esa denominada por Nietzsche crueldad que está más allá del principio de placer y que con Lacan se conocería como el *goce*.

La experiencia estética, en sus diferentes variantes a partir de las cuales apeleríamos a las diversas categorías, se configura según el modo en que el individuo percibe el objeto exterior aportando, pues, además del estado de ánimo del momento en cuestión, de las características de su propia subjetividad: anhelos, temores, recuerdos. Pero el individuo forma también parte de una cultura que ha ido determinando, hasta cierto punto, esa subjetividad al proporcionarle la materia, modelos y direcciones que el sujeto ha

gestionado según su propio carácter<sup>448</sup>. El sujeto lo es siempre en un contexto —su universo simbólico— en el que lo permitido y lo rechazado, incluso lo placentero y lo doloroso, ya están ahí<sup>449</sup>, pero no son fijos ni estables: del mismo modo que proceden de una tradición que se ha ido configurando a lo largo de la historia, el mencionado contexto continúa en perpetuo movimiento.

Se han buscado referencias teóricas de lo siniestro antes de su teorización propiamente dicha a partir de nociones similares y elementos que guardan relación con la categoría. El ensayo de Freud es un punto de referencia no solo por ser el primer ensayo que elabora teóricamente esta categoría estética, sino porque ofrece un catálogo de temas y motivos que, aunque como la crítica ha reprochado no se desarrollan ni organizan apropiadamente, la delimitan con gran precisión. Incluye elementos que Rosenkranz había clasificado en su *Estética de lo feo*<sup>450</sup> como subcategorías de la fealdad, así como características que entroncan con la ya establecida estética de lo sublime pero que la trascienden. Aunque las referencias a los momentos histórico-filosóficos en que estos motivos son susceptibles de catalogarse como siniestros se den de pasada, queda claro que los efectos de dichos motivos son diferentes según el estado de las creencias y la posición con respecto a los postulados racionales. Son, pues, estos temas y motivos (algunos de los cuales quedan agrupados en un mismo campo) los que se han indagado y relacionado con otros afines.

Con la teoría psicoanalítica, de Freud a Lacan, hemos pasado de la *idea de castración* como algo angustioso y siniestro a la *castración simbólica*, aunque también inquietante, deviene necesaria para la subjetivación, para la formación del individuo. La angustia y lo siniestro se producen aquí por la falta de aquella. Un hecho traumático es necesario para la emancipación del sujeto, las consecuencias si este no se produce son todavía de mayor calibre. Es de este modo que pueden interpretarse y comprenderse toda una serie de prácticas artísticas contemporáneas que exponen en primera línea el dolor, la enfermedad, la mutilación, la muerte, etc., evadiendo el marco de la ficción.

---

448 Lo cual permite, por otra parte, esa posibilidad de refinamiento del gusto por la que abogaran autores como Hume (1989).

449 Punto en el cual podríamos apelar, pues, al *Dasein* heideggeriano.

450 Esa estética de elementos hostiles y fuera de lo meramente agradable y grandioso que Freud echara en falta en la literatura estética.

La primera parte de este trabajo finalizaba con la analogía de la «*mancha*» en el cuadro como aquello que impide al sujeto permanecer sumido en la experiencia estética: si el «cuadro» (la obra de arte), para Lacan, tiene la función de apaciguar la angustia del individuo, puede aparecer en él también, sin embargo, la *mancha*, un elemento perturbador, el punto de luz que nos devuelve la mirada y rompe con la experiencia estética. La mancha puede expulsarnos o fagocitarnos; en cualquiera de los dos casos, dicha experiencia finaliza. Lo siniestro se ha considerado aquí precisamente como la «brecha» que se abre en ese cuadro utilizado como metáfora del objeto estético insinuando un fallo en el proceso de simbolización que permite el surgimiento del trauma, de lo horrible que ese objeto estético se esfuerza en tapar. *Como experiencia estética, pues, lo siniestro se sitúa en el límite, en el momento de pura ambigüedad y duda.*

Las teorías de lo siniestro hablan de un desvelarse de lo que debería permanecer en el misterio (Schelling), de lo que queda velado (Trías), dejando patente, pues, la mencionada ambigüedad. Lo siniestro implica propiamente la asociación<sup>451</sup> de lo reprimido —individual o colectivamente— con el objeto que se presenta como tal y señala esa inconsistencia que resulta inquietante, pero en esa asociación algo permanece todavía ajeno al reconocimiento total.

En *Psicoanálisis del arte*, Charles Badouin comenta cómo Stocker, seguidor en este aspecto de Otto Rank y Hanns Sachs, insiste en las condiciones que la obra de arte ha de tener para provocar en el espectador un estado de ánimo que lo conduzca a «verdaderas emociones»<sup>452</sup>, llegando a la conclusión de que el «valor de una producción artística» depende en primer lugar de las «emociones inconscientes» provocadas en el contemplador, a parte de la «cualidad estética pura». Estas emociones inconscientes, empero, solo aparecerán cuando el producto del artista sea al mismo tiempo una «vía de derivación de los deseos del espectador que quedaron inconscientes», y que si se mostrasen tal cual provocarían una «violenta reacción» en el sujeto en cuestión, de manera que solo a partir de transformaciones, deformaciones, etc., propias de la elaboración onírica, puede aparecer (vencer la censura) lo que ha sido reprimido y ser objeto de placer (BADOUIN 1972: 221). A partir de estas aseveraciones podemos observar cómo el carácter de la emoción producida por la obra de arte —y, cabe insistir, por cualquier objeto

<sup>451</sup> Ese elemento tan importante en la experiencia estética, como he subrayado en la primera parte.

<sup>452</sup> Ante la progresiva insensibilización de la era contemporánea causada por el sensacionalismo y la reiteración de los medios de comunicación.

percibido como estético<sup>453</sup> —depende del ánimo y de la carga inconsciente del sujeto perceptor. Pero de la misma manera se desprende otra idea también muy interesante: la percepción estética, como la creación, actúa pues *análogamente* a los mecanismos del inconsciente (sueño, lapsus, chistes, olvidos, el síntoma, etc.), haciendo emerger solo en parte lo reprimido y *sin mostrar su verdadera forma*.

Algo permanece, insisto, ignoto. Asociamos con los fenómenos la explicación de los cuales desconocemos lo *sobrenatural* (de tal manera ha actuado siempre la religión). Y por ello, como sostenía Rudolf Otto, los *misterios* de la religión son equiparables a los espíritus y a las almas, a «la caricatura del sentimiento numinoso» que es el miedo a «espectros y fantasmas» (OTTO 1996: 42), que todavía permanece a pesar de la aparición de la cultura racionalizadora y la introducción de lo orgánico, como hemos podido observar en relación con pensadores como Schiller y Hölderlin.

Este temor a lo desconocido al que hacía referencia Schiller se ubicaba en la categoría estética de lo sublime. Enlazando asimismo con la variante de lo sublime *terrible* (en Kant), encontramos también elementos que permiten distinguir lo sublime de lo siniestro: podemos afirmar que aquel tipo de miedo, de estupor y sacudida de los sentidos causada por las fuerzas de la naturaleza que sin embargo sabemos que vamos a vencer de algún modo, sería fuente de lo sublime, mientras que un sentimiento inicial parejo sería causado por algo que no podemos ubicar en esa naturaleza ordenada y conocida, potencia que se presenta como invencible y destructora sin que intervenga aquel segundo momento de reflexión que comportaría, en cierta medida, un tipo de conocimiento, en el caso de lo siniestro. De la misma manera, si la fuente de lo sublime no puede ser vencida por permanecer refractaria, este desconcierto puede derivar en lo siniestro.

Si para Kant la idea de lo infinito comportaba lo sublime por resistirse a la capacidad de los sentidos y, sin embargo, puede concebirse mediante la imaginación, con lo siniestro ese mismo infinito se abriría ante nosotros de manera apabullante. No se trata ya de su *idea* sino de una presencia mucho más cercana; la distancia de seguridad estética se estrecha enormemente.

---

<sup>453</sup> Badouin sostiene cómo no es solo el artista quien proyecta sus propios complejos y conflictos en la obra que crea; en un camino de doble vía, también el contemplador proyecta los suyos en la obra que goza estéticamente (BADOUIN 1972: 219).

Aquella fisura por donde se escapa lo Real —lo terrible y traumático, imposible de simbolizar— no opera tan sólo en un nivel individual, sino también colectivo. Es por ello que, en el momento de localizar la genealogía de lo siniestro como categoría estética, se ha situado en el momento de la Ilustración, un momento en que, paralelamente al racionalismo que preconiza la filosofía, las obras literarias y pictóricas se plagan de elementos extraordinarios e inquietantes que llevarán a Freud, más adelante ya en el siglo XX, a teorizar lo siniestro haciendo una breve recopilación de motivos que se exponen en aquellas obras. Con el Romanticismo retorna aquello que los ideales de la razón han reprimido.

Las categorías de lo siniestro, lo obscuro y lo abyecto abren una brecha en un tejido que únicamente en apariencia era estable. La diferencia radica en el modo de hacerlo y en aquello a lo que remite. Ese tejido puede ser el individual o el colectivo. Desde Aristóteles, el arte tiene una función social —la catarsis liberadora que nos devuelve mentalmente sanos a la sociedad— pero la tradición ha apelado a menudo a la sensibilidad individual. La teoría de la experiencia estética dominante refería esa unión idílica objeto-sujeto. El «océano de belleza» plural con que culminaba la loa socrática de Eros en el *Banquete* de Platón la llevaba a cabo el individuo, y esa pluralidad era la del mundo metafísico. El «sentimiento oceánico» reconfortante al que se refería Freud en *El malestar en la cultura* era el de la religión. El arte crítico, sobre todo el accionismo en su retorno a las fuentes originales, se dirige a una catarsis colectiva.



## LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Étienne Souriau: Rosa de los vientos de las categorías estéticas (SOURIAU 1933: 188)
2. *Las tres Gracias*. Siglo I d.C. Fresco de Pompeya.
3. Rafael Sanzio: *Las tres gracias*. 1504-1505. Óleo sobre tela. Musée Condé, Chantilly.
4. Niki de Saint Phalle: *Las tres Gracias*. 1999. Fibra de vidrio y mosaico. National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.
5. John Constable: *Carro de heno*. 1821. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres
6. Sebastian Pether: *Erupción del Vesubio con destrucción de una ciudad romana*. 1824. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Boston.
7. Frederic Edwin Church: *Las cataratas del Niágara*. 1857. Óleo sobre lienzo. 107x230 cm. The Corcoran Gallery of Art, Washington DC.
8. Honoré Daumier: *El bello Narciso*. 1842. Litografía. Procedencia: BnF.
9. Galería Yvon Lambert (París). Exposición *Shit*, de Andrés Serrano (septiembre-octubre 2008).
10. Cindy Sherman: *Untitled #175*, 1987. Fotografía a color.
11. Cindy Sherman: *Untitled #263*, 1992. Fotografía a color.
12. William Turner: *Barco de esclavos*. 1840. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Boston.
13. Albrecht Dürer: *Melancolía I*. 1514. Grabado. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe.
14. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.
15. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.
16. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.
17. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.
18. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.
19. Lars von Trier: *Melancholia*. 2011. Fotograma de la película.
20. Gráfico del Valle inquietante según Maschiro Mori (1970).

21. Fotografías de la exposición *The Uncanny*.
22. Fotografías de la exposición *The Uncanny*.
23. Fotografías de la exposición *The Uncanny: Harems*.
24. Johann Lund: *El dios Moloch*. Ilustración de la publicación *Die Alten jüdischen Heilighümer, Gottesdienste und Gewohnheiten*, 1738.
25. Tiziano Vecellio di Gregorio: *Desollamiento de Marsias*. 1575-76. Óleo sobre lienzo. State Museum, Kromeriz.
26. *Estela de Mnesagora y Nikochares*. ca. 440 a.C. Mármol. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.
27. Ligier Richier: *El transido de René de Chalon, príncipe de Orange*. ca. 1545/1547. Piedra calcárea. Iglesia de Saint-Étienne, Bar-le-Duc.
28. Hans Baldung Grien, *La muerte y la doncella*. Óleo sobre tela. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.
29. Dante Gabriel Rossetti: *Beata Beatrix*. 1864-70. Óleo sobre tela, Tate Britain.
30. Félicien Rops: *La Tentación de san Antonio*. 1878. Dibujo al pastel. Biblioteca real de Bélgica, Bruselas.
31. Félicien Rops: *La muerte bailando*. ca. 1865. Lápiz y tinta. Museo Félicien Rops, Namur.
32. Francisco de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*. Serie *Caprichos*, estampa 43. 1797-1799. Aguafuerte y aguatinta. Museo Nacional del Prado, Madrid.
33. Francisco de Goya: *Sueño 1. Ydioma universal. El Autor soñando*. Serie *Caprichos*, 1797. Tinta de bugalla a pluma sobre trazos de lápiz sobre papel. Museo Nacional del Prado, Madrid.
34. Anónimo: *El magnetismo animal*. Biblioteca Nacional, París.
35. Anónimo: *El Magnetismo revelado*. 1784. Biblioteca Nacional, París.
36. Richard Bergh: *La sesión de hipnosis*. 1887. Óleo sobre tela. Nationalmuseum, Sto-



ckholm.

37. František Kupka: *Ídolo negro*. 1903. Aguatinta sobre papel. Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, París.

38. Fernand Khnopff: *Las caricias*. 1896. Óleo sobre lienzo. Musée fin-de-siècle, Bruselas.

39. Franz von Stuck: *Sphinx*. 1904. Óleo sobre tela. Museo estatal de Hesse, Darmstadt.

40. Franz von Stuck: *El beso de la esfinge*. 1895. Óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Budapest.

41. Arnold Böcklin: *Ulises y Calipso*. 1883. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Basilea.

42. Arnold Böcklin: *La isla de los muertos III*. 1883. Óleo sobre lienzo. Antigua Galería Nacional, Berlín.

43. Giorgio de Chirico: *El enigma del oráculo*. 1910. Óleo sobre tela. Colección particular.

44. Giorgio de Chirico: Réplica de 1947 de *Las musas inquietantes*, de 1916. Óleo sobre tela. Colección particular .

45. Léon Spilliaert: *Claro de luna y luces*. 1909. Pastel y aguada. Museo de Orsay, París.

46. Hans Bellmer: *Maqueta para Les jeux de la poupée*. 1938. Impresiones de gelatina de plata coloreadas sobre cartón. Centre Pompiou, París.

47. Hans Bellmer: *Mantener al fresco* (maqueta para la portada de *Le Surréalisme, même*, nº 4). 1958. Impresión de gelatina de plata coloreada. Ubu Gallery, New York.

48. Hans Bellmer, *Unica Zürn y la muñeca*. París, ca. 1958.

49. Hans Bellmer: *La Muñeca*. 1935. Impresión en gelatina de plata. Colección Timothy Baum.

50. Eugène Delacroix: *Autorretrato como Hamlet o Ravenswood*. c. 1821. Óleo sobre tela. Musée Eugène Delacroix, París.

51. Léon Spilliaert: *Autorretrato ante el espejo*. 1908. Tinta, gouache, acuarela y pastel.

Museum voor Schone Kunsten, Oostende.

52. Arnold Böcklin: *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, 1873. Óleo sobre tela. Alte Nationalgalerie, Berlín.

53. Edvard Munch: *Autorretrato con brazo de esqueleto*. 1895. Litografía. Munch Museum, Oslo. Procedencia: Wikimedia Commons.

54. James Ensor: *Mi retrato esqueletizado*. 1889. Grabado

55. James Ensor: *Autorretrato con máscaras*. 1899. Menard Art Museum, Kormaki.

56. Gustave Courbet: *El desesperado*. 1841. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

57. Alfred Kubin: *El intruso*. 1936. Plumilla, tinta china y acuarela sobre papel.

58. Johann Heinrich Füssli: *La pesadilla*. 1781. Óleo sobre lienzo. Detroit Institute of Arts, Detroit.

59. Max Klinger: *Opus XIII. Desde la muerte. Segunda parte. El filósofo*. 1885. Agua-fuerte y aguatinta.

60. Vincent van Gogh: *El pintor en la ruta de Tarascon*. 1888. Óleo sobre lienzo. Destruído.

61. Edvard Munch: *Pubertad*. 1894-95. Óleo sobre tela. Nasjonalmuseet, Oslo.

62. Edvard Munch: *Sepaación*. 1896. Óleo sobre tela. Munch Museet, Oslo.

63. Pierre-Auguste Renoir: *Retrato de Charles y Georges Durand Ruel*. 1882. Óleo sobre tela. Colección particular.

64. David Cronenberg: *Cromosoma 3*. 1979. Fotograma de la película.

65. David Cronenberg: *Cromosoma 3*. 1979. Fotograma de la película.

66. Gonzalo Suárez: *Remando al viento*. 1988. Fotograma de la película.

67. Gonzalo Suárez: *Remando al viento*. 1988. Fotograma de la película.

68. Gonzalo Suárez: *Remando al viento*. 1988. Fotograma de la película.

69. Jacques-André Boiffard: *Sin título*. 1930. Fotografía. Colección Lucien Treillard, Pa-

rís

70. . Efisio Marini: *Mesa de Napoleón III* . 1866. París, Museo universitario de la Medicina.

71. David Nebreda: *Autorretrato*. 1989-90. Fotografía.

72. Nora Ancarola, *Relicario*. 2001. Instalación. La Xina-art, Barcelona.

73. Nora Ancarola: *Sudarios*. 2001. Pintura e instalación. La Xina-art, Barcelona.

74. Nora Ancarola: *Pies*. 2001. Pintura. La Xina-art, Barcelona.

75. Yan Zhenzhong: *Fish Bowl. We are not fish*. 1993. Videoinstalación.

76. Murakami Saburo: *Passing Through*. 1956. Performance en la segunda exposición de Gutai, Ohara Kaikan, Tokyo.



## BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografía se divide en siete apartados: obra teóricas, obras literarias, diccionarios especializados, diccionarios etimológicos y de la lengua, webgrafía museística, bibliotecas digitales y filmografía citada. En estos últimos casos, la separación se debe a la distinta naturaleza de las fuentes. La división de los documentos impresos responde a unas diferencias tipológicas que son perfectamente discernibles en el cuerpo del texto sin crear confusiones. La subdivisión las obras teóricas habría comportado dificultades a la hora de realizar las consultas pertinentes.

### A. Obras teóricas

ADDISON, Joseph (1991): *Los placeres de la imaginación [1712] y otros ensayos de The Spectator*, ed. y trad. de Tonia Raquejo.

ADORNO, Theodor V. (1983): *Teoría estética*, trad. Fernando Riaza, rev. Francisco Pérez Gutiérrez, Barcelona, Orbis [1970].

AGUSTÍN DE HIPONA (1966): *Obras de San Agustín. XXI. Enarraciones sobre los Salmos (3º)*, ed. Balbino Martín Perez, O.S.A., Madrid, Biblioteca de autores cristianos.

———. (1981): *La Ciudad de Dios*, intr. Francisco Montes de Oca, México, Porrúa.

———. (1983): *Obras completas de San Agustín. XXIII. Sermones (3º: 117-183). Evangelio de San Juan, Hechos de los Apóstoles y cartas*, trad. Amador del Fueyo y Pío de Luis, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.

ALBA, Tania (2013): «La obra premonitoria o la realidad psicótica: *El encantamiento* de Unica Zürn y *La muñeca* de Bellmer», en ALBA, CIURANS, POLO (eds.): *L'accionisme. En els límits de l'art contemporani*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 229-242.

———. (2015a): «El potencial subversivo de los objetos parciales», en PAREDES, Tomás (dir): *Arte Político. Actas del I Congreso Internacional Arte Político*, Madrid, AECA, p. 91-104.

———. (2015b): «Estética de la muerte y lo siniestro», en CIRLOT, L., MANONELLES, L. (eds.): *Mort i transfiguració en el món artístic contemporani*, Barcelona, Universitat de Barcelona (en prensa).

ALBERTI, L. B. (1991), *De re Aedificatoria*, trad. Javier Fresnillo Núñez, Madrid, Akal [1452].

ALIAGA, Juan Vicente (1994): «Ese cataclismo que era mi cuerpo», en *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960* (catálogo de exposición), Guipúzcoa, Diputación Floral, Koldo Mitxelena Kulturunea, p. 65-117.

ALMANZI, Guido (1977): *La estética de lo obscuro*, trad. María Luisa Rodríguez y Jorge Marfil, Madrid, Akal [1974].

ARIÈS, P. (1975): *Éssais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Mogen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil.

———. (1983): *El Hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armiño, Madrid: Taurus [1977].

ARISTÓTELES (1985): *Retórica. Poética*, trad. Joan Leita, Barcelona, Laia.

———. (1999a): *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos [s. IV a.C.].

———. (1999b): *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid, Gredos [s. IV a.C.].

———. (2000a): *Ética Nicomachea*, trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos [s. IV a. C.].

———. (2000b): *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos [s. IV a.C.].

———. (2000c): *Política*, trad. Manuela García Valdés, Madrid, Gredos [s. IV a. C.].

———. (2011): *Ética eudemia*, trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos [s. IV a.C.].

ARNHEIM, Rudolf (1998): *El pensamiento visual*, trad. Rubén Masera, Barcelona, Paidós [1969].

ARNZEN, M. (1997): «Introduction to *The Return of the Uncanny*», número especial de

*Paradoxa: Studies in World Literary Genres*, vol. 3, n. 3-4, p. 315-320. [Disponible en: [https://www.academia.edu/1992805/The\\_return\\_of\\_the\\_uncanny](https://www.academia.edu/1992805/The_return_of_the_uncanny). Última consulta: 23-03-2014].

ARTAUD, Antonin (2001): *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa [1938].

ASSUNTO, Rosario (1989): *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. Zósimo González, Madrid, Visor.

———. (1990): *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, trad. Zósimo González, Madrid, Visor.

AUDINET, G.; GODEAU, J. (ed.). (2012): *Entrée des médiums: spiritisme et art de Hugo à Breton* (catálogo de exposición), Paris, Paris-Musées.

BACHELARD, Gaston (1966): *Psicoanálisis del fuego*, trad. Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza [1938].

———. (1993): *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcin, Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica [1943].

———. (1997): *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica [1960].

———. (2000): *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, trad. José Babibi, México, Siglo veintiuno [1938].

———. (2002): *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica [1932].

———. (2003): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica [1942].

BALLESTER BUIGUES, Irene (2012): *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Somonte, Trea.

BARGALLÓ, J. (ed) (1994): *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar.

BARRIO VEGA, M. L. del (1992): *Epigramas funerarios griegos*, Madrid, Gredos.

BARTHES, Roland (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós [1980].

BASCH, Victor (1927): *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin [1897].

BATAILLE, Georges (1929a): «Le gros orteil», en *Documents*. n° 6, p. 297-302.

———. (1929b): «Oeil», en *Documents*. n° 4, p. 216.

———. (1986): *La experiencia interior. Seguida de Método de Meditación y de Post-Scriptum 1953*, trad. Fernando Savater, Madrid, Taurus [1954].

———. (2007): *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Barcelona, Tusquets [1957].

BAUDELAIRE, Charles. (1924): *Variétés critiques*, vol. I, Paris, Les éditions G. crés & Cie [1868].

———. (1988): *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor [1855].

———. (1995): *El pintor de la vida moderna*, trad. Alcira Saavedra, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Caja Murcia [1863].

BADOUIN, C. (1972): *Psicoanálisis del arte*, trad. de Marcos Fingerit, Buenos Aires, Psique.

BAUDRILLARD, Jean (2000): *Las estrategias fatales*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama [1983].

BAYER, Raymond (1933): *Esthétique de la grâce. Introduction à l'étude des équilibres de structure* (2 vol), Paris, Félix Alcan.

BELLAVITA, Andrea (2005): *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milán, Vita e Pensiero.

BENJAMIN, Walter (1972): *Iluminaciones, II. Baudelaire, Un poeta en el esplendor del*



*capitalismo*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus [1969].

BERGSON, Henri (1984): *La risa*, trad. Amalia Aydée Raggio, Barcelona, Orbis [1899].

BIBLIA (1993): *Bíblia catalana. Traducció interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya – Claret – Societats Bíbliques Unides.

BLANCHÉ, Robert (1979): *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin [1955].

BLOESS, Georges (2011): «Corps magiques, corps tragiques: la création destructrice d'Unica Zürn», en *Melusine. Centre de recherches sur le Surréalisme*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle.

[Disponible en: [http://melusine.univ-paris3.fr/astu/BLOESS\\_ZURN.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/astu/BLOESS_ZURN.htm). Última consulta: 25 septiembre 2013].

BODAS, Lucía (2010): «Autonomía y emancipación. Sobre la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la dialéctica de la Ilustración», en *Boletín de Estética*, nº 14, p. 3-47.

BODEI, Remo (1990): *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, trad. de Juan Díaz de Atuari, Madrid, Visor.

BONNIER, Bernadette; CARPIAUX, Véronique (2003): *Musée Félicien Rops. Guide*, Oostkamp, Stichting Kunstboek.

BORGES, Jorge Luis (1974): «Sobre el “Vathek” de William Beckford», en *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores, p. 729-732.

BOULANGER, C., et. alt. (2009): *Hypnos: Images et Inconscientes en Europe. 1900-1949* (catálogo de exposición), Lille, Musée d'art moderne Lille Métropole.

BOZOKY, Edina (2007): «Le culte des reliques», en *Clio*, n. 9, París, pág. 1-7.

[Disponible en: <http://bit.ly/1RJOkue>. Última consulta 20 octubre 2015].

BRETON, André (1976): *L'amour fou*, París, Gallimard [1933].

———. (1987): *Conversaciones (1913-1952)*, trad. Leticia Hulsz Piccone, México, Fondo

de Cultura Económica [1952].

———. (1992): «Le Message automatique» [1933], en *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard.

———. (1995). *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Barcelona Labor [1924-1953].

BROWN, C. G. (2005): «The Stele of Mnesagora and Nikochares (“CEG” 84)», en *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 152, p. 1–5.

[Disponible línea: <http://bit.ly/1OGbRhu>. Última consulta: 07-07-2015].

BURKE, E. (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. de Monene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos [1757].

BURLEIGH, T. J., SCHOENHERR, J. R., LACROIX, G. L. (2013): «Does the uncanny valley exist? An empirical test of the relationship between eeriness and the human likeness of digitally created faces», en *Computers in Human Behavior*, 29(3) p. 759-777.

[Disponible en línea: <http://shorl.com/ropasukupridy>. Última consulta: 30-08-2015].

CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du Fantastique*. Tome I, París, Gallimard [1958].

CASTIGLIONE, Baldassare (1873): *Los cuatro libros del Cortesano*, trad. Juan Boscan, Madrid, Librería de los bibliófilos [1528].

CASTLE, Terry (1995): *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York – Oxford, Oxford University Press.

CICERÓN (1896): «Pro A. Licinio Archia», en *Select Orations of Cicero*, Boston, Ginn & Co. [ca. 62 a.C.].

[Disponible en línea: <http://shorl.com/bofribiriregro>. Última consulta: 8-06-2015].

———. (1999): *Sobre la adivinación* [44 a.C.]. *Sobre el destino. Timeo*, trad. Ángel Escobar, Madrid, Gredos.

———. (2004): *Bruto: de los oradores ilustres*, trad. Bulmaro Reyes Coria, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México [46 a.C.].

CIXOUS, Hélène (1972): «La Fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud», en *Poétique* 10, p. 199-216.

———. (2008): «Pas de Cadeau / Shit, no present», en *Shit - An investigation*. Andrés Serrano (catálogo de exposición), París - New York, Yvonne Lambert.

CLAIR, Jean (1981): «Metafísica et Unheimlichkeit», en *Les Realismes 1919-1939* (catálogo de exposición), París, Musée National d'Art Moderne, p. 26-34

———. (dir). (1993): *L'Âme au corps: arts et sciences, 1793-1993* (catálogo de exposición), París, Éditions de la Réunion des musées nationaux - Gallimard.

———. (1995): «Le moi insauvable», en *Paradis Perdu* (catálogo de exposición), París, Flammarion – Musée de Beaux-Arts de Montréal, p. 125-136.

———. (2007): *De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, trad. Santiago E. Espinosa, Madrid, Arena Libros[2004].

CONNOLLY, Angela (2003): «Psychoanalytic theory in times of terror», en *The Journal of Analytical Psychology*, 48, p. 407-431.

COPJEC, J. (1991): «Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety», en *October*, vol. 58, pp. 24-43.

CORTÉS, J. M. G. (1996): *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Museus i Belles Arts.

———. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Madrid, Anagrama.

———. (1998): *Visionarios. James Ensor. Max Klinger. Odilon Redon. Félicien Rops* (catálogo de exposición), València, Generalitat Valenciana - Conselleria de Cultura, Educació i Ciència - Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

DALÍ, Salvador (1931): «Objects surréalistes», en *Le surréalisme au service de la révolution*, 3, p. 16-17.

D'ANGELO, Paolo; VELOTTI, Stefano (1997): *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica.

D'ANNA, Anouchka (2010): *Unica Zürich l'écriture du vertige*, Paris, Cartouche.

DAMISCH, Hubert (1992): «Bellesa, quin bell neguit», trad. Pere Salabert, en *D'Art*, nº 17/18, p. 9-47.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1985), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, México, Buenos Aires, Paidós [1972].

———. (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-textos [1980].

DERRIDA, Jacques (1993): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta.

DOLAR, M. (1991): «"I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny», en *October*, 58, otoño, p. 5-23.

DOLEZEL, L (1985): «Le triangle du double, un champ thématique», *Poétique*, 64, noviembre, Seuil, p. 463-472.

DUFRENNE, Mikel (1982): *Fenomenología de la Experiencia Estética* (Vol. I: *El Objeto Estético*, Vol. II: *La Percepción Estética*), trad. Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres-Editor, S.A. [1953].

EAGLETON, Terry. (2006): *La estética como ideología*, trad. Germán Cano y Jorge Cano Cuenca, Madrid, Trotta.

ECO, Umberto (1999): *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen [1987].

———. (2000): *Tratado de semiótica general*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen [1976].

———. (2004): *Historia de la belleza*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.

———. (2007): *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.

EPICURO (2012): *Obras completas*, trad. José Vara, Madrid, Cátedra [s. IV-III a.C.].

ERNOULD, Roland (2003): «*Louis Vax, Les philosophes au pays des spectres*», reseña del libro en *Littératures de l'Imaginaire*.

[En línea: <http://bit.ly/1WrorT6>. Última consulta: 30-08-2015].

ÉVRARD, R.; MÉHEUST, B. (2012): «La Métapsychique: une science surréaliste? Éléments d'histoire», en AUDINET, G.; GODEAU, J. (ed.): *Entrée des médiums: spiritisme et art de Hugo à Breton* (catálogo de exposición), Paris, Paris-Musées, p. 93-102.

FARRÉ, Luis (1967): *Categorías estéticas*, Madrid, Aguilar.

FASCHINGEDER, Kristian (2011): *Das Unheimliche in der Stadt. Die urbane Vision Ludwig Hilberseimers*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Gerd Zimmerman Weimar, Universität Weimar. Fakultät Architektur der Bauhaus.

FEIJÓO, D. FR. Benito Geronymo (1773): *Theatro crítico universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, tomo séptimo, Madrid, Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro [1736].

———. (1781): *Theatro crítico universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, tomo sexto, Madrid, Blas Román, Impresor de la Real Academia de Derecho Español y Público [1734].

FERRET I FORTUNY, Jordi (2009): *L'efecte hipnòtic en el cinema postmodern*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Domènec Font Blanch, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Departament de Comunicació.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Alianza [1996].

———. (2008): *Belleza compulsiva*, trad. Tamara Stuby, Buenos Aires, Adriana Hidalgo [1993].

FREUD, Sigmund. (1973a): «El poeta y la fantasía», en *Obras completas*, vol. II, trad.

Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 965-969 [1908].

———. (1973b): «Lo siniestro», en *Obras completas*, vol. II, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 2483-2505 [1919].

———. (1975): «Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas», en *Obras completas*, vol. XI, trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu, p. 143-153 [1910].

———. (1976): «De guerra y muerte. Temas de actualidad», en *Obras completas*, vol. XIV, trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu, p. 273-303 [1915].

———. (1978): «The 'Uncanny'», en *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XVII, trad. James Strachey i Anna Freud, Londres, The Hogart Press.

———. (1991a): «Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico», en *Obras completas*, vol. XII, trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu, p. 273-282 [1905/06].

———. (1991b): *El chiste y su relación con lo inconciente*, en *Obras completas*, vol. VIII, trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu [1905].

———. (1992a). «Carácter y erotismo anal», en *Obras completas*, vol. IX, trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu, p. 153-158 [1908].

———. (1992b). *Más allá del principio de placer* [1920]; *Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* en *Obras completas*, vol. XVIII (1920-1922), trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu.

———. (1992c). «¿Pueden los legos ejercer el análisis?», en *Obras completas*, vol. XX (1925-1926), trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu, p. 165-234 [1926].

———. (1992d). «Sobre las trasposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal» [1917]; «“Pegan a un niño”. Contribución al conocimiento de la génesis de las per-

versiones sexuales» [1919], en *Obras completas*, vol. XVII (1917-1919), trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu.

———. (1992e): «Tres ensayos de teoría sexual» [1905]; «Personajes psicopáticos en el escenario» [1905 o 1906 / 1942], en *Obras completas*, vol. VII, trad. José Luis Etcheverry a partir de la edición inglesa de James Strachey, Buenos Aires, Amorrortu.

———. (1993): «La interpretación de los sueños», en *Obras completas*, vol. III, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Buenos Aires, Orbis [1900].

———. (1999): *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros, Madrid, Alianza [1930]

———. (2000a): «El delirio y los sueños en la "Gradiva", de W. Jensen», en *Psicoanálisis del arte*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, p. 110-207 [1906].

———. (2000b): «Dostoyevski y el parricidio», en *Psicoanálisis del arte*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza, p. 219-238 [1928].

FUBINI, Enrico (1999): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza [1976].

GARCÍA MORENTE, Manuel (2001): «La estética de Kant», en KANT, I.: *Crítica del Juicio*, ed. y trad. Manuel, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral [1977].

GILPIN, William (1792): *Three essays: On picturesque beauty. On Picturesque Travel. The Art of sketching Landscape*, Londres, R. Blamire.

———. (1802): *An essay on prints*, Londres, A. Strahan [1768].

GÓMEZ PIN, Víctor; ECHEVARRÍA, Javier (1982): «Los sueños y la lógica, según Freud», en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 2, nº3, p. 33-58.

[Disponible en: <http://bit.ly/1NhTd4h>. Última consulta: 25 septiembre 2013].

GRACIÁN, Baltasar (2001): *El héroe* [1637]. *El discreto* [1646]. *Oráculo manual y arte de prudencia* [1647], Barcelona, Planeta.

GREIMAS, A.J. (1987): *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

GRUNENBERG, Christoph (2004): «Life in a Dead Circus. The spectacle of the Real», en KELLEY: *The Uncanny* (catálogo de exposición), Köln, Walther König, p. 57-64.

GUIOMAR, M. (1967): *Principes d'une esthétique de la mort*, París, Librairie José Corti.

GUYAU (1921): *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Librairie Félix Alcan [1884].

———. (1931): *El arte desde el punto de vista sociológico*, trad. Ricardo Rubio, Madrid, Daniel Jorro editor [1889].

HABERMAS, Jürgen (1993): *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus [1985].

HARTMANN, Nicolaï (1977): *Estética*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Universidad Nacional Autónoma de México [1953].

HEGEL, G.W.F. (1966): *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica [1806].

———. (1989): *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal [1842].

HEIDEGGER, Martin (1983): *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann [1935].

———. (1989): «L'origen de l'obra d'art», en *Fites*, trad. Manuel Carbonell Florenza, Barcelona, Laia, p. 197-279 [1935-36].

———. (1997): *Ser y tiempo*, trad. Jorjue Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Universitaria [1927].

———. (2000): «La doctrina kantiana de lo bello. Su mala comprensión por parte de Schopenhauer y Nietzsche», en *Nietzsche*, I, trad. Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, p. 108-115 [1961].

———. (2001): *Introducción a la metafísica*, trad. Angela Ackermann Pilári, Barcelona, Gedisa [1935].

———. (2006): *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, trad. Jaime Aspiunza, Madrid, Alianza [1925].



HÖLDERLIN, Friedrich (2014): *Ensayos*, trad. Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión [1794-1804].

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. (1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta [1944 / 1969].

HOSTYN, Norbert (2006): *Léon Spilliaert. Leven en werk – Vie et oeuvre – Life and work – Leben und Werk*, Oostkamp, Stichting Kunstboek bvba.

HUGO, Victor (1897): *La préface de Cromwell*, París, Société française d'imprimerie & de librairie [1827].

———. (1937): «Post-scriptum de ma vie», en *Oeuvres complètes. Philosophie, II: William Shakespeare et Post-scriptum de ma vie*, París, Albin Michel [1901].

HUISMAN, Denis (2002): *La Estética*, trad. Albert Domingo Curto, Barcelona, Montecosinos [1954].

HUIZINGA, J. (1994): *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, trad. José Gaos, Madrid, Alianza [1919].

HUME, David (1989): *La norma del gusto y otros ensayos*, trad. M<sup>a</sup> Teresa Beguiristáin, Barcelona, Península [1757].

———. (1990): *Disertación sobre las pasiones [1757] y otros ensayos morales*, trad. José Luis Tasset Carmona, Barcelona, Anthropos.

INFANTES, V. (1997): *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

JACKSON, Rosemary (1986): «Narcissism and Beyond: A Psychoanalytic Reading of Frankenstein and Fantasies of the Double», en COYLE, W. (ed.): *From Aspects of Fantasy: Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, Westport, Greenwood Press, p. 45-53.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2002): *La muerte*, trad. Manuel Arranz, Valencia, Pre-Textos.

JENTSCH, Ernst (1996): «On the psychology of the uncanny», trad. Roy Sellars, en *Angelaki; a new journal in philosophy, literatura, and the social sciences*, vol. 2, n. 1, p. 7-16 [1906].

JUNG, C.G. (1984): «Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo», en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. De Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, p. 9-48 [1934].

———, et. alt. (1995): *El Hombre y sus símbolos*, trad. Luis Escobar Bareño, Barcelona, Paidós [1964].

———. (2002): *Recuerdos, sueños, pensamientos*, trad. M<sup>a</sup> Rosa Borràs, Barcelona, Seix Barral. [1961].

———. (2004): *La Dinámica de lo inconsciente*, trad. Dolores Ábalos, Madrid, Trotta [1916-1954].

JÜNGER, Ernst (1995): *Sobre el dolor* [1934]. *Seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets.

KANT, I. (1935): *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Madrid, Revista de Occidente [1798].

———. (1990): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, trad. Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza [1764].

———. (1992): *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. Pablo Oyarzún, Venezuela, Monte Ávila [1790].

———. (1995): *Crítica de la razón práctica*, trad. E. Miñano y Villagrasa y Manuel García Morente, Salamanca, Sígueme [1788].

———. (2000): *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid [1790].

———. (2004): *Crítica de la razón pura*, prólogo, trad, y notas de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara [1781].

———. (2013): «Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?», en *¿Qué es la*

*Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, trad de Roberto R. Aramayo, Madrid, Alianza, p. 85-98 [1784].

KAPLAN, Abraham (1955): «Obscenity as an esthetic category», en *Law and Contemporary Problems*, n. 20, p. 544-559.

KAUFMANN, Walter (1978): *Tragedia y filosofía*, trad. Salvador Oliva, Barcelona, Seix Barral [1968].

KAVANAGH, Donncha (2014): «Theory, the Uncanny and the Sacred», en *30th EGOS Colloquium Reimagining, Rethinking, Reshaping: Organizational Scholarship in Unsettled Times*, Rotterdam, The Netherlands, 3-5 Julio 2014 [Disponible en: <http://irserver.ucd.ie/handle/10197/5798>. Consulta: 12-08-2014].

KAYSER, Wolfgang Johannes (2010): *Lo Grotesco: su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, A. Machado Libros.

KELLEY, Mike (2004): *The Uncanny* (catálogo de exposición), Köln, Walther König.

KOFMAN, Sarah (1973): *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, trad. Patricio Canto, Buenos Aires – Barcelona, Siglo XXI.

KOLNAI, Aurel (1929): «El asco», trad. José Ortega y Gasset, en *Revista de Occidente*, Tomo XXVI, núm. LXXVII Y LXXVIII, p. 161-201, 294-347.

KORFF-SAUSSE, Simone (2006): «Le corps extrême dans l'art contemporain», en *Champ psy*. 2/ 2006 (nº 42), p. 85-97.

[Disponible en: <http://bit.ly/1hpJC8q>. Última consulta: 20 septiembre 2014].

KRELL, David (1992): «Das Unheimliche: Architectural Sections of Heidegger and Freud», en *Research in phenomenology*, vol. 22, p. 43-61.

KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, trad, Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, México – Buenos Aires, Siglo XXI [1980].

———. (1991): *Extranjeros para nosotros mismos*, trad. Xavier Gispert, Barcelona, Plaza & Janes [1988].

LACAN, J. (1966): «Le stade du miroir comme formateurs de la fonctions du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», en *Écrits*, París, Éditions du Seuil, p. 93-100 [1949].

———. (1986): *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, París, Éditions du Seuil [1959-60].

———. (1990): *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi (El Seminari. Llibre XI)*, text establert per Jacques Alain Miller, trad., ed. i pròleg d'Antoni Vicens, Barcelona, Edicions 62 [1973].

———. (2006): *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La Angustia. 1962-1963*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós [1962-63].

———. (2008): *El seminario de Jacques Lacan. Libro XVI. De un Otro al otro*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. Nora A. González, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós [1968-69].

———. (2009): *El seminario de Jacques Lacan. Libro VIII. La Transferencia*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós [1960-61].

LALO, Charles (1908): «Les sens esthétiques», en *Revue philosophique*, tomo LXV, p. 449-469; 577-598.

———. (1927): *Notions d'esthétique*, París, Librairie Félix Alcan.

LACOSTE, J. (1986): *L'idée du beau*, París, Bordas.

LEBRERO STALS, José (1990): *Artistes de Colònia: allò bell, allò sinistre: Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona 24 de gener-4 de març de 1990* (catálogo de exposición), Barcelona, Generalitat de Catalunya - Departament de Cultura.

LESSING, Gotthold Ephraim (1960): *Laocoonte*, trad. Amalia Raggio, UNAM, México [1766].

LONGINO (1979): «Sobre lo sublime», en DEMETRIO: *Sobre el estilo*; LONGINO: *Sobre lo sublime*, trad. José García López, Madrid, Gredos, pp. 147-217 [s. I].

LÓPEZ MORENO, Ignacio (2011): *Entusiasmo y a-patía en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Juan José Cabrera Contreras. Granada, Universidad de Granada. Departamento de Pintura.

LUCIE-SMITH, E. (1995): *Movimientos artísticos desde 1945. Temas y conceptos*, trad. Hugo Mariani, Barcelona, Destino.

———. (1997): *El arte simbolista*, trad. de Vicente Villacampa, Barcelona, Destino.

LUCRECIO (2003): *La naturaleza*, trad. Francisco Socas, Madrid, Gredos [s. I].

LYNCH, Enrique (1999): *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya.

MACDORMAN, Karl F. (2005): «Androids as an Esperimental Apparatus: Why Is There an Uncanny Valley and Can We Exploit It?», en *CogSci-205 Workshop: Toward Social Mechanisms of Android Science*.

[Disponible en línea: <http://bit.ly/1iE6mDc>. Última consulta: 30-08-2015].

MACH, Ernst (1987): *Análisis de las sensaciones*, trad. d'Eduardo Ovejero, Barcelona, Alta Fulla [1900].

MAIER, Corinne (2005): *Lo obsceno. La muerte en acción*, trad. Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva Visión [2004].

MANONELLES, Laia (2009): «El arte de acción en China: la producción artística como compromiso», en *Inter Asia papers*, nº9, p. 1-39.

MARCO AURELIO (2001): *Meditaciones*, trad. Ramón Bach Pellicer, Madrid, Gredos [s. II].

MARTÍNEZ, César (2013): «El cuerpo comestible. Tratado de libre comerse: “toma chocolate, paga lo que debes”», en ALBA, CIURANS, POLO (eds.): *L'Accionisme. En els límits de l'art contemporani*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 203-218.

MASSCHELEIN, Anneleen (2011): *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, Albany, State University of New York Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Península, [1945].

———. (2002): *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, ed. y notas Stéphanie Ménase, trad. Victor Goldstein, Buenos Aires – México, Fondo de Cultura Económica [1978].

MONETTE, Annie (2009): «Les anagrammes de l'Homme-Jasmin: folie, écriture et délivrance», en *Écrire (sur) la marge: folie et littérature, Postures*, 11, p. 45-58.

MONNEYRON, Frédéric (1996): *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG – Université Stendhal.

MONTESQUIEU (1777): «Du je ne sais quoi», en DIDEROT; D'ALEMBERT: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome seizième, Genève, Pellet imprimeur-libraire, p. 348-349 [1757].

MONTIEL, Luis (2006): «Síntomas de una época: Magnetismo, histeria y espiritismo en la Alemania romántica», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. XVIII, nº 2, p. 11-38.

[Disponible en línea: <http://bit.ly/1PdQALF>. Última consulta: 30-05-2014].

MORI, M. (2005): «On the Uncanny Valley», en *Proceedings of the Humanoids-2005 workshop: Views of the Uncanny Valley*, 5 diciembre, Tsukuba, Japón [Disponible en línea: <http://www.theuncannyvalley.org/>. Última consulta: 24-08-2015].

MORIN (1974): *El hombre y la muerte*, trad. Abraham Vélez de Cea, Barcelona, Kairós [1970].

NASSIF, Jacques (2004): *L'écrit, la voix. Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, París, Aubier.

———. (2014): *El libro de las muñecas parlantes*, trad. Néstor A. Braunstein, Barcelona, Xoroi [2012].

NIETZSCHE, Friedrich (1975): *El crepúsculo de los ídolos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza [1887].

———. (1977): *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza [1883-85].

———. (1980): *Ecce Homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza [1888].

———. (1990): *Más allá del bien y del mal*, trad. Francisco Javier Carretero Moreno, Madrid, Yericó [1886].

———. (1997a): *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza [1872].

———. (1997b): *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza [1887].

NORMAN, Donald A. (1987): *Perspectivas de la ciencia cognitiva*, trad. Nuria Sebastian, Buenos Aires – Barcelona, Paidós [1981].

OTTO, Rudolf (2005): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. Fernando Vela, Madrid, Alianza [1917].

OYARZÚN, Pablo (2003): «Categorías estéticas», en XIRAU, R.; SOBREVILLA, D. (ed.), *Estética*, Madrid, Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, nº 25, p. 67-100.

PANOFSKY, Erwin (2001): «La historia del arte en cuanto disciplina humanística», en *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, p. 17-43 [1955].

PAUSANIAS (1994): *Descripción de Grecia. Libros I-II*, trad. María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos [s. II].

PERNIOLA, Mario (2002): *El arte y su sombra*, trad. Mónica Poole, Madrid, Cátedra.

PIFERRER, Roger (2006): «La naturaleza y su “detrás”. Unas reflexiones sobre lo obsceno», en SALABERT, PARRET, CHÂTEAU (eds.): *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Laertes, p. 116-121.

PIJAUDIER-CABOT, j.; FAUCHEREAU, S. (dir.). (2011): *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950* (catálogo de exposición), Strasbourg, Musées de Stras-

bourg.

PLATÓN (1997): *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos [s. V-IV a.C.].

———. (2000a): *Diálogos I. Apología. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias Menor. Hippias Mayor. Laques. Protágoras*, trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual, Madrid, Gredos [s. V-IV a.C.].

———. (2000b): *Diálogos IV. República*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos [s. V-IV a.C.].

———. (2000c): *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, trad. M<sup>a</sup> I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos, N. Luis Cordero, Madrid, Gredos [s. V-IV a.C.].

———. (2000d): *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*, trad. M<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos [s. V-IV a.C.].

PLAZA, Elsa (1992): «El sabor del olvido», en *D'Art*, 17/18, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 183-186.

———. (2003): «Iconografía de un hallazgo», en *Materia: Revista d' art*, 3, p. 74-80.

PLAZAOLA, J (1991): *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*, Bilbao, Universidad de Deusto.

PLOTINO (1982): «Sobre la Belleza», en PORFIRIO; PLOTINO: *Vida de Plotino / Enéadas I-II*, trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos [s. III].

———. (2002): *Enéadas V-VI*, trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos [s. III].

PLOUVIER, Paule (1968): «Breton, Jung et le hasard objectif», en *Europe*, «Le Surréalisme», vol. 475-476, p. 103-108.

PLUTARCO (2001): «Sobre la superstición», en *Obras morales y de costumbres (Moralia)* II, trad. Concepción Morales Otal y José García López, Madrid, Gredos, p. 267-298 [I-II d.C.].



PORQUERAS MAYO, Alberto (1965): «Función de la fórmula “no sé qué” en textos literarios españoles (siglos XVIII-XX)», en *Bulletin Hispanique*, vol. 67, núm. 67-3-4, p. 253-273.

RANK, Otto (1973): *Don Juan et le Double*, trad. S. Lautman, París, Petite Bibliothèque Payot, [1914].

RAQUEJO, Tonia (1995): «Imágenes poéticas de lo sublime: equivalencias visuales de la retórica en la pintura de Turner», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 80, pp. 419-444.

[Disponible en: <http://bit.ly/1KstXN4>. Última consulta: 26-06-2015].

READ, Herbert (1957): *Imagen e idea. Función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, trad. Horacio Florez Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica [1955].

REBOK, María Gabriela (2009): «El rasgo trágico en el pensar de Martin Heidegger y su condensación en el paradigma de *Antígona*», en *Acta fenomenológica latinoamericana*. Volumen III (*Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología*), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; Morelia (México), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 637-667.

REY, Carlos (2010): «Causalidad psíquica en un caso de locura. A propósito de Unica Zürn», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 30, nº 107, 2010, p. 437-445.

RIBOT, Th. (1914): *Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan.

RIMBAUD, Arthur (2012): *Lettres du voyant*, Londres, Gales, Les éditions de Londres [1871].

RIO ENTONADO, David Isaac del (2010): *De siniestro a izquierdo: consecuencias de una interdicción universal en español*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Antonio Freire Llamas, A Coruña, Universidade da Coruña. Departamento de Filología española y latina.

ROSENKRANZ, Karl (1992): *Estética de lo feo*, trad. Miguel Salmerón, Madrid, Julio

Ollero editor [1853].

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1996): *Els somieigs del passejant solitari*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Proa [1782].

ROWELL, Margit (1975): «Catalogue of the exhibition», en *František Kupka, 1871-1957: a retrospective* (catálogo de exposición), Nueva York, The Solomon R. Guggenheim, p. 81-304.

ROYLE, Nicholas (2003): *The Uncanny*, Manchester - New York, Manchester University Press - Routledge, 2003.

RUBIO, Jesús (1986): «Surrealismo y novela gótica de M. G. Lewis a A. Artaud y L. Buñuel», en *La réception du texte littéraire. Colloque franco-espagnol*, Jaca, abril 1986, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, p. 177-206.

SALABERT, P. (1992): «El ver y lo visto según el lugar "donde poner las cosas" en Piero della Francesca», en *D'Art*, 17/18, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 49-109.

———. (1993): «La percepción estética y el tiempo. Charles S. Peirce: la estética en el intervalo», «Tiempo y conocimiento en la experiencia estética», en *El infinito en un instante*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, p. 1-104.

———. (1995): *Figuras del viaje. Tiempo, Arte, Identidad*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario-Ed. Homo Sapiens.

———. (1997): *Inimágenes. Representación y estilo*, trad. Jaime Xibillé, Cali, Universidad del Valle.

———. (2003): *Pintura antémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Laertes.

———. (2004): *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia, CendeaC.

———. (2005): *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*, Barcelona, Laertes.

———. (2009): *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez: cara y contracara*, Murcia, CendeaC.

———. (2013a): *La màquina del teatre. Per a una biografia de la tragèdia*, Lleida,

Punctum & Màster Universitari en Estudis Teatral.

———. (2013b): *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Akal.

SANAHUJA, María Encarna (2002): *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Madrid, Cátedra.

SANTAMARÍA, Alberto (2005): *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

SANTAYANA, G. (1925): «The Mutability of Aesthetic Categories», *The Philosophical Review*, vol. 34, n. 3, pp. 281-291.

SARTRE, J. P (1964): *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, trad. Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada [1960].

———. (1969): *Esbós d'una teoria de les emocions*, trad. de Miquel Adrover, Barcelona, Edicions 62 [1939].

———. (1999): *L'Ésser i el no-res. Assaig d'ontologia fenomenològica* (selecció), trad. Mercè Rius, Barcelona, edicions 62 [1943].

SHELLING, F.G. (1857): *Sämmtliche Werke, vol. II: Philosophie der Mythologie* Stuttgart – Augsburg, Cotta [1842].

———. (1988): *Sistema del idealismo trascendental*, trad. Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Barcelona, Anthropos [1800].

———. (1994): *Philosophie de la mythologie*, trad. Alain Pernet Grenoble, Jérôme Millon [1842].

SCHIFF, Gert; WAETZOLDT, Stephan (1981): *German Masters of the Nineteenth Century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany* (catálogo de exposición), Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

SCHILLER, J.C.F. (1873): «De la cause du plaisir que nous prenons aux objets tragiques» [1792]; «De l'art tragique» [1792], en *Oeuvres complètes*, vol. VIII. *Esthétique*, trad. Ad. Régnier, Paris, Hachette, p. 3-47.

———. (1985): *Sobre la gracia y la dignidad* [1793]; *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* [1795], trad. Juan Probst y Raymundo Lida, Barcelona, Icaria.

———. (1992): *Lo sublime: de lo sublime* [1793] *y sobre lo sublime* [1801], trad. José Luis del Barco Collazos, Málaga, Ágora.

———. (2000): «Sobre lo patético» [1793]; «Sobre la educación estética del hombre» [1794]; «Sobre el uso del coro en la tragedia» [1803], en *Escritos sobre estética*, trad. Manuel García Morente, María José Callejo Herranz y Jesús González Fisac, Madrid, Tecnos.

SCHMIED, Wieland (1993): «Le motif du rêve chez Max Klinger et Alfred Kubin», en *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993* (catálogo de exposición), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Gallimard, p. 464-476.

SCHMITT, Jean-Claude (1992): *Historia de la superstición*, trad. de Teresa Clavel, Barcelona, Crítica [1988].

SCHOPENHAUER, Arthur. (SF): *El mundo como voluntad y representación*, vol. III, dir. J. Lázaro, Madrid, La España moderna [1818].

———. (1998): *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Maury, México, Porrúa [1818].

SCHOTT, Heinz (1993): «Neurogamies. De la relation entre mesmérisme, hypnose et psychanalyse», en *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993* (catálogo de exposición), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Gallimard, p. 142-153.

SHEON, Aaron (1993): «Courbet, le réalisme français et la découverte de l'inconscient», en *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993* (catálogo de exposición), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Gallimard, p. 280-299.

SHINER, Larry (2010): *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, Madrid, Paidós.

SEBBAG, George (1966): «L'indifférence», en *Revue d'Esthétique*, vol. XIX, nº 3-4, p. 344-363.

SEFRIQUI, Anne et. alt. (2013): *Musée Fin-de-Siècle Museum. Guide du musée*, Bruselas, Hazan – Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

SEGOND, J. (1947): *Traité d'esthétique*, Paris, Aubier.

SIMON, Pierre-Henri (1959): «La raison classique devant le "je ne sais quoi"», en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, p. 104-117 [Disponible en línea: <http://bit.ly/1KXjqQl>. Última consulta: 16 junio 2015].

SOCIAS, Imma (2003): «El "Cluster" de Gregorovich, una metàfora sobre la modernitat», en *MATERIA. Revista d'Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 19-21.

SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, México, Alfaguara [1973].

———. (2007): «El artista como sufridor ejemplar», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. Horacio Vázquez Rial, Barcelona, Debolsillo, p. 59-73 [1966].

———. (2010): *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Barcelona, Debolsillo, [2003].

SOURIAU, Anne (1966): «La notion de catégorie esthétique», en *Revue d'Esthétique*, vol. XIX, n° 3-4, p. 225-242.

SOURIAU, Étienne (1933): «Art et vérité», en *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, tomo CXV, n° 1-2, p. 161-201.

———. (1965): *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, trad. Margarita Nelken, México. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1947].

———. (1966): «Le sublime», en *Revue d'Esthétique*, vol. XIX, n° 3-4, p. 315-332.

TALON-HUGON, Carole (2006): «De lo sublime a lo abyecto», trad. Pere Salabert, en SALABERT, PARRET, CHÂTEAU (eds.): *Estética plural de la naturaleza*, Barcelona, Laertes, p. 105-115.

TATARKIEWICZ, Władysław (1991): *Historia de la estética. III. La estética moderna. 1400-1700*, trad. Danuta Kurzyca, Madrid, Akal [1970].

———. (2000): *Historia de la estética. I. La estética antigua*, trad. Danuta Kurzyca, Madrid, Akal [1970].

———. (2004): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, expe-*

*riencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos [1976].

THOMPSON, Rachel Leah (2004): «The Automatic Hand: Spiritualism, Psychoanalysis, Surrealism», en *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, 7. [Disponible en línea: <http://bit.ly/1M4I40o>. Última consulta: 30-05-2014].

TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo [1970].

TOMÁS DE AQUINO (1989): *Suma de Teología I-II*, trad. Ángel Martínez Casado, Donato González, Victorino Rodríguez Rodríguez, Luis López de las Heras, Jesús María Rodríguez Arias, Madrid, Biblioteca de autores cristianos [1265-1274].

———. (2001): *Suma de Teología I*, trad. José Martorell Capó, Madrid, Biblioteca de autores cristianos [1265-1274].

TRÍAS, Eugenio (1984): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral.

VACCAREZZA, Laura E. (2002): *El trabajo analítico. Conceptos indispensables*, Madrid, Síntesis.

VALLEJO, R.; SÁNCHEZ-BARRANCO, A. (2003): «Sabina Spielrein, la primera mujer que enriqueció la teoría psicoanalítica», en *Revista de La Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 85, p. 107–122. [Disponible en línea: <http://bit.ly/1OFHk2s>. Última consulta: 07-07-2015.]

VASARI, Giorgio (1986): *Le vite de'piú eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Torino, Einaudi [1550].

VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino, Buenos Aires, EUDEBA [1963].

———. (1987): *La séduction de l'étrange*, París, PUF [1965].

VERNANT, Jean-Pierre (1992): *Los orígenes del pensamiento griego*, trad. Marino Aeyerra, Barcelona, Paidós [1962].

VIDLER, Anthony (1992): *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhome-ly*, Cambridge, MIT Press.

VILELLA MORATÓ, E. (1995): *El doble: elements per a una panoràmica històrica*. Tesis doctoral dirigida por Dra. Victoria Cirlet Valenzuela, Barcelona, Universitat de Barcelona.

WEBB, Peter; SHORT, Robert (1985): *Hans Bellmer*, Quartet Books, London - Melbourne - New York.

WEISSE, Carlos (2013): «From a source to a fountain, or from the sublime to the uncanny», en GOLDSTEIN, Gabriela: *Art in Psychoanalysis: a contemporary approach to creativity and analytic practice*, Londres, Karnac Books, p. 79-95.

YAEGER, Lynn (2008): «Andres Serrano's 'Shit' Show», en *The Village Voice*. 27 de agosto. [Disponible en: <http://bit.ly/1VCRFBG>. Última consulta: 01 octubre 2014].

ŽIŽEK, Slavoj (1994): *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión [1992].

———. (2006a): *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires – Barcelona, Paidós [1991].

———. (2006b): *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos [2004].

———. (2010): *El acoso de las fantasías*, trad. Clea Braunstein Saal, Madrid, Siglo XXI [1997].

## B. Obras literarias

ANDERSEN, H.C., «La sombra», en *La sombra y otros cuentos*, trad. Alberto Adell, Madrid, Alianza [1847].

ARTAUD, Antonin (1975): *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, trad. M<sup>a</sup> Irene Bordaberry y Adolfo Vargas, Calden, Buenos Aires [1948].

BAUDELAIRE, Charles (1985): *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza [1857- 1868].

BECKETT, Samuel (1969): *El innombrable*, trad. R. Santos Torroella, Barcelona, Lumen [1953].

BECKFORD, William (1823): *Vathek*, Londres, W. Clarke [1782].

BRONTË, Emily (1991): *Wuthering Heights*, Longman Group, Essex [1847].

CALVINO, Italo (2001): *Palomar*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela [1983].

CHAMISSO (1982): *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, trad. Ulrike Michael y Hernán Valdés, Barcelona, Bruguera [1814].

CORTÁZAR, Julio (2004): «Continuidad de los parques», en *Los relatos, 2. Juegos*, Madrid, Alianza, p. 7-8 [1956].

DOSTOYEVSKI, F (SF): *El doble*, trad. de J.Z. Barragán, Barcelona, Maucci, S/D.

———. (1976): *Los hermanos Karamazov*, trad. de Francisco Bruguera, Barcelona, Bruguera [1879].

ESQUILO (2000): «Prometeo encadenado», en *Tragedias*, trad. Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, p. 269-312 [s. IV a.C.].

EURÍPIDES (2000): «Bacantes», en *Tragedias III*, trad., introducción y notas de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, p. 251-334 [409 a.C.].

HEINE, Heinrich (2006): «Buch der Lieder: Vorrede zur dritten Auflage», en PHELAN, Anthony: *Reading Heinrich Heine*, Cambridge – Nueva York, Cambridge University Press [1839.]

HOFFMANN, E.T.A. (1991): *El hombre de la arena (precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud)*, trad. Carmen Bravo, Barcelona, Hesperus [1817].

———. (1995): *Los elixires del diablo*, trad. Carmen Bravo, Barcelona, Hesperus [1815-16].

HUYSMANS, Joris-Karl (1974): *Allá lejos*, trad. Fernando Cervera Sanfelipe, Barcelona, Iberia [1891].

KAFKA, Franz (2000a): «A la colònia penitenciària», en *Narracions*, trad. Joan Fontcu-



berta, Barcelona, Quaderns Crema, p. 169-207 [1915].

———. (2000b): «La Metamorfosi», en *Narracions*, trad. Joan Fontcuberta, Barcelona, Quaderns Crema, p. 99-167 [1915].

MAUPASSANT, Guy de (1959): *Pierre et Jean*, París, Garnier Frères [1887].

———. (2011): *Cuentos completos* (2 vol.), trad. Mauro Armiño, Madrid, Páginas de Espuma.

MÖRIKE, E. (1954): «Er ist's», en *Werke*, vol. I, Stuttgart, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

NIN, Anaïs (2009): *Diario I (1931-1934)*, trad. Enrique Hegewicz, Barcelona, RBA [1969].

PETRARCA (1567): *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas*, trad. Salsuque Lusitano, Venecia, Nicolao Bevilaqua [1470].

PLAZA, Elsa (2013): *Jacqueline o el eco del tiempo*, Barcelona, Mecenix.

POE, E. A. (2010a): «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», en *Cuentos completos*, trad. Elizabeth Azcona Cranwell y Valeria Watson, Buenos Aires, Losada, p. 136-144 [1839].

———. (2010b): «William Wilson», en *Cuentos completos*, trad. Elizabeth Azcona Cranwell y Valeria Watson, Buenos Aires, Losada, p. 655-673 [1839].

PROUST, Marcel (2002): *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza [1919-1927].

———. (2003): *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza [1919-1927].

RILKE, Rainer Maria (1968): *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. Francisco Ayala, Buenos Aires, Losada [1910].

RIMBAUD, Arthur (1892): *Poèmes: les Illuminations, Une saison en Enfer. Notice par Paul Verlaine*, París, Léon Vanier.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007): *Julia, o la nueva Eloísa*, trad. Pilar Ruiz Ortega, Madrid, Akal [1761].

SHELLEY, Mary W. (2005): *Frankenstein, o El moderno Prometeo*, trad. M<sup>a</sup> Engracia Pujals, Madrid, Cátedra [1818]. 169

SÓFOCLES (2000): *Tragedias: Áyax, Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*, trad. Assela Alamillo, Madrid, Gredos [s. V a.C.].

STEVENSON, R.L. (1983): *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*, trad. de J.J. Margarit, Barcelona, La Magrana [1886].

SUSKIND, Patrick (1992): *El perfume*, trad. Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral-RBA Editores [1985].

UNAMUNO (1964): *El otro*, Barcelona, Aymà [1926].

WILDE, Oscar (1974): *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Discolibro [1891].

WOOLF, Virginia (1995): *Orlando*, trad. Enrique Ortenbach, Barcelona, RBA.

ZÜRN, Unica (1989): *Gesamtausgabe, Bd. 2: Prosa : 1*, Berlin, Brinkmann & Bose.

———. (1993): *The House of Illnesses. Stories and Pictures from a case of Jaundice*, trad. Malcolm Green, Londres, Atlas Press [1977].

———. (2000): *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, trad. Ruth Henry, Paris, Joelle Losfeld [1989].

———. (2004): *El trapezio del destino y otros cuentos*, trad. Ana María de la Fuente, Madrid, Siruela [1949-1955].

———. (2005): *Pimavera sombría*, trad. Ana María de la Fuente, Madrid, Siruela [1969].

———. (2006): *El hombre jazmín: impresiones de una enfermedad mental*, trad. Ana María de la Fuente, Madrid, Siruela [1971].

### C. Dictionarios especializados

BRETON, A.; ELUARD, P. (2003): *Diccionario abreviado del surrealismo*, trad. Rafael Jackson, Madrid, Siruela [1991].

CHEVALIER, J. (1986): *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder.

CIRLOT, J. E. (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

FERNÁNDEZ BRAVO, N. (1988): «Double», en BRUNEL, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, p. 487-526.

FERRATER MORA (1998): *Diccionario de filosofía* (edición revisada, aumentada y actualizada por el prof. Josep M<sup>a</sup> Terricabras), Barcelona, Ariel (1<sup>a</sup> ed. revisada 1994).

FRENZEL, E. (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, tad. Manuel Abella Martín, Madrid, Gredos.

GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona – Buenos Aires – México, Paidós.

SOURIAU, É. (1998): *Diccionario Akal de Estética*, trad. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego, Madrid, Akal [1990].

### D. Dictionarios etimológicos y de la lengua

CNRTL (2012): «Etymologie», en *Ortolang. Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue*, Nancy, CNRS

[Recurso en línea: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/>. Última consulta: 26-07-2015].

COROMINES, J. (1987): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Vol. VII, Barcelona, Edicions catalanes, Caixa de Pensions «La Caixa».

———. (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vols. V / VII, Madrid, Gredos.

NOËL, F. J. M., CARPENTIER, L.J.M. (1839): *Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique et littéraire*, vol. 2, Paris, Le Normant.

PABÓN, J. M. (1995): *Diccionario manual griego-español*, Barcelona, Vox.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

SLABY, R., GROSSMANN, R. (1971): *Wörterbuch der Spanischen und Deutschen Sprache*, Vol. II Deutsch–Spanisch, Barcelona, Herder.

## E. Webgrafía museística

BAKER, Kenneth (2012): «Cindy Sherman: Interview with a Chameleon», en WALKER Magazine. Revista digital del Walker Art Center.

[Disponible en: <http://www.walkerart.org/magazine/2012/cindy-sherman-walker-art-center>. Última consulta: 25-06-2015].

GUGGENHEIM BILBAO (2015): «Nanas al poder», en *Niki de Saint Phalle*. Catálogo virtual de la exposición (27 febrero – 7 de junio, 2015).

[Disponible en: <http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.es/nanas-al-poder/>. Última consulta: 23-06-2015].

MFA: «Slave Ship». Catálogo en línea del Museum of Fine Arts Boston.

[Disponible en: <http://bit.ly/1jGlj7R>. Última consulta: 26-06-2015]

MUSEO NACIONAL DEL PRADO: «El sueño de la razón produce monstruos», en *Goya en el Prado*. Catálogo en línea.

[Disponible en: <http://bit.ly/1DZiAOn>. Última consulta: 20-09-2015]

TATE: *Dante Gabriel Rossetti: «Beata Beatrix»*. Catálogo en línea del Tate Museum.

[Disponible en: <http://bit.ly/1KRTXCE>. Última consulta: 07-07-2015].

THE J. PAUL GETTY MUSEUM: *The last days of Pompeii*. Catálogo virtual de la exposición (12 de septiembre, 2012 – 7 de enero, 2013).

[Disponible en: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/pompeii/index.html>. Última consulta: 15-08-2015].

## F. Bibliotecas digitales

Crane, Gregory R. (ed.): Perseus Digital Library. Tufts University: <http://www.perseus.tufts.edu/>

Camden, David (ed.): Corpus Scriptorum Latinorum. A digital library of Latin literature: <http://www.forumromanum.org/>

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (ed.): Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>

## G. Filmografía citada

BUÑUEL, Luis; DALÍ, Salvador (1929): *Un chien andalou*, Francia, Luis Buñuel.

CRONENBERG, David (1979): *The Brood*, Canadá, Metro-Goldwin-Mayer.

———. (1986): *The Fly*, Estados Unidos, Brookfilms.

FIENNES, Sophie (2006): *The Pervert's Guide to Cinema* (documental), Reino Unido – Austria – Holanda, Mischief Films – Amoeba Film.

FINCHER, David (1999): *Fight Club*, Estados Unidos, Art Linson Productions - Fox 2000 Pictures – Regency Enterprises – Taurus Films.

HITCHCOCK, Alfred (1960): *Psycho*, Estados Unidos, Shamley Productions.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof (1991): *La double vie de Véronique*, Polonia – Francia, Noruega, Norsk Film – Canal+ - Sidéral Productions.

LANG, Fritz (1944): *The Woman in the Window*, Estados Unidos, International Pictures.

LYNCH, David (1980): *The Elephant Man*, Reino Unido – Estados Unidos, Brookfilms.

SUÁREZ, Gonzalo (1988): *Remando al viento*, España – Noruega, Ditirambo Films – Compañía Iberoamericana de TV – Viking Films.

TARKOVSKI, Andréi (1972) : *Solaris*, URSS, Mosfilm Studios.

VON TRIER, Lars (2009): *Antichrist*, Dinamarca - Francia - Alemania – Italia – Polonia – Suecia, Zentropa Entertainments – arte France Cinéma – Canal+ - Danmarks Radio – Film i Väst – Svenska Filminstitutet – Sveriges Television.

———. (2011): *Melancholia*, Alemania – Francia – Suecia – Dinamarca, Zentropa Entertainments - Memfis Film - Slot Machine- Zentropa International Köln - BIM Distribuzione - Trollhättan Film AB.